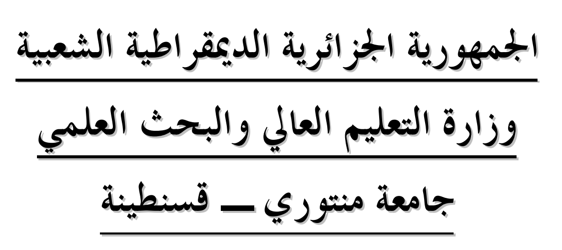


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري ــ قسنطينة

كلية اللغات والآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

جدلية الحب و الموت في قصة البوغي

رسالة لنيل شهادة الماجستير في أدب العربي

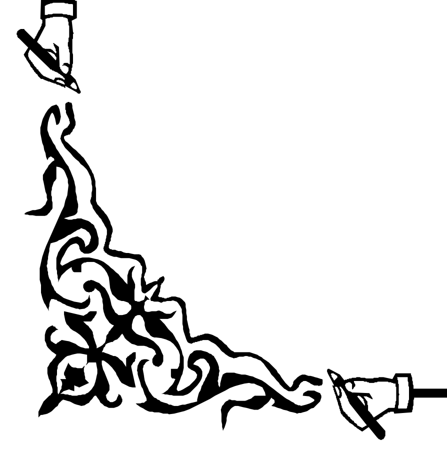
إعداد الطالب

بوصلاح نسيمة

إشراف الأستاذ الدكتور

حمادي عبد الله

السنة الجامعية 2005



إن منطقة ما في الروح لا تزال إلى اليوم تحتفظ بعبارة "ارضاوا قتلي قوم الحسود" التي يؤثث بها الشيخ ريمون أعراس قسنطينة من خلال أغنيته "الباغي"، هذه العبارة التي كثيرا ما تفتح أحاديث سرية مقتضبة بين النسوة، عن امرأة ورجل قتلا فقط لأنهما عاشقان، وتغلق بعدها كل أبواب التفاصيل، تجعل الموت يغادر وثوقياته الجاهزة بيقينياتها المتكلسة ليتمشهد كما لو أنه فرح هارب... هذه القصة الواقعة في رقعة المسكوت عنه، والهاربة من الرواية، ربما لثقل الحدث، وربما لجحود الذاكرة، كانت سببا داعيا كي نيمم شطر الشعبي عموما لا لكونه شكلا أدبيا، بل لكونه شكلا ثقافيا عظيم الفائدة يملك من الخصوصية النوعية ما يجعله ينفتح على استيعاب المنظور الحواري القائم على التعددية في وجهات النظر والتجارب.

إن أشكال التعبير الشعبي –ونخص منها القصة – هي وثائق شعورية تقدم عبر ما هو تخييلي، ما هو تاريخي وسياسي وإيديولوجي، في صورة بدئية بكر، قابلة لأن تستعاد عبر مدارج التأويل.

وهذا ما جعلناه محور رهان قام عليه بحثنا من بدايته إلى منتهاه.

إذ عبر جدلية الحب والموت في قصة "البوغي" سنبرز إشكالية السفر عبر مستنسخات ثقافة ذات طابع شفوي، ومدى إمكانية استرجاع المدلولات التراثية عبر دوال منطوقة (متغيرة)، خاضعة لأمزجة الرواة ونوايا المرحلة.

عبر تجادل تيمتي "الحب" و"الموت" في الفضاء القيمي للقصة سنحاول أن نقبض على ما لم يقله الرواة، مختبئا في البنى المنطقية العميقة التي قام عليها السرد.مقسمين البحث إلى مدخل وفصلين.

تعرضنا في المدخل إلى تحديد العينة جغرافيا، وتاريخيا، مع إبراز أهم النقاط التي تضفي عليها –وعلى النص الشعبي عموما- طابع الإشكالية، وهذه النقاط هي التي وجهت اختيارنا المنهجي للتعامل مع هذه العينة توجيها خاصا عرضناه في هذا المدخل أيضا.

إن (الحب) أو (الموت) حدان ثابتان في مقولات دلالية جاهزة، يشتغل الإبداع البشري على تغليفهما بتحققات خطابية مختلفة، لذلك خصصنا الفصل الأول لتحليل المستوى الخطابي، والفصل الثاني لتحليل المستوى السردي والمنطقي للدلالة الذي يتسم بالتجريدية.

إنه استنادا إلى معيار اجتماعي يعطي للحدث سمكه، حدد الحب والموت كحدثين تقوم بهما شخوص، مسجّلة شرخا في المتصل الفضائي، لذلك انقسم هذا الفصل إلى تحليل المسارات الصورية للشخصيات القائمة بالحدث، وتحليل المسارات الصورية للفضاء.

لنخلص بعدها في الفصل الثاني إلى رصد أهم التمظهرات السردية والمنطقية للدلالة المشتغلة في النص الشعبي. وركزنا الدراسة على البرامج السردية المعتمدة على محاولة الحصول على موضوعات قيمة بعينها، وعلى أطوار المسارات السردية المشكلة لهذه البرامج. لنخلص من كل هذا إلى استنتاج المستوى المنطقي الذي تقوم عليه الدلالة العميقة للنص.

ذيل البحث بملحق يدون القصة والأغنية المدرجة فيها حسب الروايات المتاحة، وخاتمة ترصد أهم النتائج المتوصل إليها.

واعتمدنا في إنجازه على مراجع في علم السرد ومراجع في السيميائية، من بينها أهم مؤلفات مدرسة باريس، ضاربين صفحا على كتب الأدب الشعبي، وذلك تقيدا باشتراطات تلقي النصوص التي تنكر فاعلية التعميم، وترى عدم جدواه، وتبنيا لرؤية منهجية، تنطلق من النص لكنها لا تقف عنده بل تمد بصرها إلى ما وراءه قصد ربطه بالسياقات السوسيوثقافية التي أنتجته.

ساعدتنا على تثمين هذه الرؤية ما قدمته السيمياء عموما، والسيميائيات السردية بشكل خاص من إجراءات عملية تدعم التحليل، وتراهن على استيلاد أسئلة جديدة، مبتعدين قدر الإمكان على المداخل النظرية الضافية، مكتفين فقط بمداخل تعريفية تكسب الأداة الإجرائية شرعية التطبيق.

إننا ونحن نوقع الدكتور عبد الله حمادي وأنا هذا البحث، إنما نوقع منطقة بكرا مهجورة، بديئة، عافتها الأقلام والألسن، إما جبنا لكون العينة على قدر من الحساسية، وإما سهوا وذلك أضعف الإيمان... لذلك فرغم يقيننا المتجذر بأن الكمال مطلب محال، إلا أننا واثقون أيضا بأن بدئية الموضوع وبكارته، تجعلنا أينما ولينا أدواتنا القرائية، نؤمن بأن ثمة وجه للحقيقة وآخر للصواب...

أردنا قبل أن نخوض غمار البحث، أن نمهد له بإضاءات حول العينة والموضوع والمنهج، لماذا قصة "البوغي"؟ لماذا جدلية الحب والموت؟ وبأية أداة نقدية سنتعامل مع الموضوع؟.

إن هذه القصة الشعبية الواقعة –كما ذهب إلى ذلك القائلون بواقعيتها- إثر دخول الاحتلال الفرنسي إلى مدينة قسنطينة[1] تبلغ من العمر الآن **164** عاما، رغم ذلك لم تكن دائرة روايتها تتعدى بعض شيوخ "المالوف" الذين لا يزالون يحرصون على عدم إعطاء تفاصيلها كاملة[*] إلى أن ظهر جيل جديد من الشباب القسنطينيين المهتم بـــ"الصنعة" استطاع أن يخرج هذه القصة من سجن الرواية الضيقة على الأقل إلى المهتمين الأكاديميين. كل هذه الحيطة ترجع إلى كون القصة تعرض لما يسميه المجتمع القسنطيني حراما بكل المقاييس. إذ يختلط فيها ما هو تاريخي واقعي بما هو تخييلي، فتقدم لنا "صورة صادقة عن المجتمع القسنطيني في تلك الفترة بعاداته وأعرافه واعتقاداته ومحرماته وأحيائه وأنماط عيشه"[2].

لن نقول إننا سنقف في هذا المقام، لتلخيص مضمون القصة، لأن الرواة نقلوها لنا على قدر من الاقتضاب والضغط والتكثيف، نقلا يفوت علينا فرصة الانتقاء والتعميم، التي يمارسها الدارسون، إثر ولوجهم العتبات الأولى لملفوظات السرد.

لذلك سنعمل في هذا المقام على الإحاطة بمضمونها، وتقديمه تقديما فصيحا، حتى نمكن القارئ من تتبع عملية التحليل، واسترسال الإجراءات.

تفتح القصة أبواب القول على نجمة بن حسين، امرأة من أشراف قسنطينة وزوجة لواحد من عائلة البايات، هذه المسرجة منذ اسمها الأول لعلياء ما، تقع في حب جاب الله هذا المغني الغريب، الذي لا يتأبط سوى مقطوعات الزجل، وأسرار البحر العنابي.

يطالبه أصحابه بأمارات مصاحبته لها، فيبعث لنجمة برسالة، يخبرها فيها بأنهم ينكرون عليه حبه ما لم تثبته بدليل من عندها. وتتوسط لنقل هذه الرسالة يهودية، تسلمها لطباخة بيت نجمة، ومربيتها.

---

[1] Boudjemàa Haichour : (EL-Boughi) , EL-Acil, n° de 1 Aout 2002.

[*] لجأت إلى التحايل على أحد المغنين من أجل الحصول على الإسم العائلي لبطلة القصة.

[2] Boudjemàa Haichour :(EL-Boughi) .

تقرأ نجمة رسالة جاب الله، وتخفيها تحت القاعدة المزيفة للصندوق خوفا من اكتشافها، وتستجيب لطلبه بأن تقص خصلة من شعرها وتضفرها بحبات الجوهر، تربطها بحزامها، وتسقطها له من شرفة بيتها الكائن في أعلى القصبة.

يتلقف جاب الله دليل الحب هذا، وييمم شطر أصحابه، وعلى صينية "الرشق" يلقي بالخصلة، ويفصح باسم صاحبتها، ليبتدره أحد أصدقائه بأنه قد جاء شيئا نكرا، وعليه أن ينفي نفسه من المدينة وإلا سيكون جزاؤه الموت. يرسم هذا الصديق طريق الخلاص لجاب الله بأن يدله على زاوية بوالجبال كي يبيت فيها، على أن يرحل صباحا..

يغادر جاب الله إلى عنابة مدينته/المنفى، ولا يعود إلى قسنطينة إلا بعد ثلاث سنوات. عندما تأكد العرافة لنجمة بأنه سيعود، وأنهما سيجتمعان في طيف واحد، ولا تدري هل ستكون مناسبة اجتماعهما فرح أو مأتم...

تبعث نجمة برسول إلى جاب الله، يطلب منه الحضور للغناء في حفل ختان ابنها، فيرد على رسالتها بالقبول... ويدخل بيتها كما دخل قسنطينة لأول مرة حاملا غربة وزجلا، لا يزال إلى اليوم يشتعل في أعراس هذه المدينة.

غنى جاب الله وأفصح في غنائه عن علاقة ضاقت بسريتها...

نجمة يا نجمة ما بقالك الصواب في اللوم علي   راني غديت لقادك في الشنايع والباطل[*]

هذا الإفصاح جعل زوجها يسارع لدرء الفضيحة، ويأمر بإخفاء فردة حذاء جاب الله...

انشغل جاب الله بالبحث عنها، حتى افترق الجمع، فاقتيد إلى دهليز البيت وطعن بالسكين... أما نجمة، وتصديقا للعرافة التي وقعت بين الفرح والمأتم، ألقت بنفسها مع ابنها الذي كانت تحمله من من شرفة بيتها الداخلية...

تمثل هذه القصة في مجملها مادة غنية للدرس الأنتروبولوجي والدرس الأدبي، لذلك تخيرنا التعامل معها على مدار هذا البحث، رامين إلى محاولة كشف أبعادها الأدبيـــة. مركزين على تيمتي "الحب" و"الموت" لأنهما تتقاسمان الفضاء التيمي للقصة بطريقة تجعلنا نلاحظ تلازمهما تلازما حتميا.

---

[*] أثبتنا في الملحق القصة بلهجتها المحلية، والأغنية برواياتها الأربعة.

وتدور ثنائية التضاد هذه في لغة (العشق/ الرفض) مجسدة في المجتمعات الطبقية إذ تشكلت هذه الثنائية في المخيال الشعبي الذي يقدمها لنا دائما كنتاج للانفصام عن المعطيات البيئية والاجتماعية[1].

ولأن ما يقوم أساسا على مقولتي التناقض والتضاد هو الجدل إذ تحتوي هاتان المقولتان على "مفتاح جميع المقولات الأخرى ومبادئ التطور الجدلي: كالتطور بالانتقال عن التغيرات الكيفية، وانقطاع الانتقال التدريجي ونفي اللحظة المبدئية في التطور، ونفي هذا النفي نفسه"[2] آثرنا أن نتتبع جدلية الحب والموت في الفضاء التيمي لقصة "البوغي"، لأن الجدل كاشف للحقيقة، باحث من خلال الصراع عن الجوهر الواحد.إن " المظهر يقول باختلاف الليل والنهار، هذه هي الرؤية الخارجية، لكن جوهرهما واحد: الزمن الأبدي، وكل ما هنالك إسقاطات من جانب الإنسان حسب منظوره للأشياء"[3].

إن دراستنا لجدلية الحب والموت هي دراسة لجدلية السكون والحركة، الهدم والبناء، الميلاد والموت، في نسقها التتابعي الذي يتناسل بعضه من بعض في دورات متعاقبة. هذه الثنائية اشتغل عليها الإبداع البشري كثيرا، فراكم نتاجاته على شكل طبقات استقرت في الذاكرة الإنسانية نظرا لما في الموت من قسوة التغييب، ولما في الحب من بشرى الاستمرارية. تجذرت إذن هذه الثنائية في الوعي البشري إلا أن دلالاتها تنوعت على مرور الأزمنة والحقب، من الخوف، إلى المواجهة، وممكنات الولادة من جديد على النحو التموزي، أو الأدونيسي في تراثنا الأسطوري والرمزي.كل هذه التراكمات هي تنويعات وتحققات خطابية لمضامين مجردة تكتسي في كل تجلٍّ نصي صبغة جديدة.

لقد أوضحنا في هذه العجالة مرامي دراستنا ومساعيها، لكن بأية أداة نقدية ستتحقق لنا هذه المرامي؟ هل ستتحقق بمجرد الحوار الساذج مع نص ذي طابع إشكالي، أو بمجرد خلق توليفة

---

[1] سعاد جبر: الأدب وثنائياته، العنوان الرابط:
http://aslimnet.free.fr/ress/s_jaber/index.htm

[2] مجموعة باحثين سوفيات: الموسوعة الفلسفية، مادة "جدل" ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، ط7، بيروت، 1997، ص161-162.

[3] هيرقليطس: جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للطباعة والنشر، دط، القاهرة،1980، ص 96.

منهجية تجمع بين ما هو تاريخي اجتماعي وما هو تحليلي. أم هل يمكننا أن نفعِّل أدوات إجرائية حداثية داخل متن شعبي، وما مدى نجاعة هذا التفعيل؟.

كل هذا سنحاول أن نناقشه في إضاءتنا حول المنهج آخذين بعين الاعتبار الخصوصية الشعبية لقصة "البوغي".

مع بداية ظهور الجماعات البشرية بدأت تظهر قوانين وأعراف تنتظم هذه الجماعات وتوجه حياتها وفق خط سير يضمن لها الاستقرار وعدم الوقوع في الفوضى، هذه القوانين هي عبارة عن منظومة من "القيم والمثل والأخلاقيات والمواقف الوجدانية تحكم حركة (المجتمع) وتمثل الجزء الباطن من عقله العام"[1]. من هنا راح المجتمع يضمن هذه القوانين في ثقافته الرسمية، ليحدد بها إطاره الفكري الاجتماعي الذي تتحرك ضمنه هيئاته وأفراده. وبتعبير آخر فإن "كل جماعة تاريخية تحتاج إلى أن تكوِّن صورة ما عن نفسها، وفي تكوينها لهذه الصورة تكون في علاقة غير مباشرة بوجودها، وذلك بتوسط التمثلات التي تكوِّنها في هويتها ووظيفتها، وتكون هذه التمثلات هي وظيفة مخيالنا الاجتماعي الذي يشتغل في أكثر مستويات الواقع جزئية"[2].

إن هذا الفعل الإنساني المختلط في صميمه بالتخيل والتمثل، والحامل لقوانين الجماعة، والمضمَّن في أُطُر الثقافة الرسمية، قائم أساسا على عدم انتهاك ما يعتبره المجتمع حراما، لذلك تُشكِّل نتاجاته أحد القطاعات التي "نستطيع فيها على المستوى التجريبي إيجاد تبلورات لذروة الوعي الممكن للجماعة، أو إن شئنا تبلورات للترابط الأقصى فيما بين نزعات الوعي"[3].

إنه كلما تعاظم التحريم في المجتمعات تعاظم نتاجه المضايف له مضايفة حتمية وهو الكبت، بوصفه آلية نفسانية تستهدف التكيف مع الشرط الاجتماعي السائد عبر "كبح الدوافع الطبيعية والهيمنة عليها، ومن المؤكد أن نمو القدرة الكبتية لدى الأفراد سوف يستتلي نموا مماثلا في جبهتين أخريين: أولاهما الرمزية، وأخراهما النزوع الجمالي"[4]؛ إذ تشتغل الآليات التي قدّمها علم النفس كمكانيزمات دفاعية، على تحويل المكبوتات إلى أعمال فنية تقبل اجتماعيا.

---

[1] مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، د ط، الإسكندرية، مصر،د ت. ص110.

[2] حسن بن حسن : النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2003، ص53-54.

[3] جميل شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، ط1، بيروت،1982،ص115.

[4] يوسف اليوسف: (دراسة في الحب المقموع)، الموقف الأدبي، ع90، أكتوبر، 1978، ص58.

فمنذ القدم أخذ الإنسان يعبر عن مكنوناته اللاشعورية المكبوتة من خلال الأساطير، والحكايات الخرافية والشعبية، عبر مجازات قادرة على خلق مناخات اختطافية نستطيع من خلالها أن نكتب - كما ذهب إلى ذلك رولان بارت(Roland -Barthes) - تاريخا انقلابيا، أو تاريخا مضادا للتاريخ الأدبي الذي تقيمه المؤسسة، والذي طالما قدم لنا -تحت مسوغ الحرام دائما- الطبقات الاجتماعية المتعايشة ضمن مناخ أخلاقي، مُقْصِيا الصراع واختلاف الإيديولوجيات، كذلك العلاقة بين الرجل والمرأة الخالية من الجنس. ولم يقتصر الحرام في تاريخ الأدب الرسمي على هاتين النقطتين بل شمل الأدب نفسه والذي كثيرا ما قدم كشيء مجاني وفارغ دون محاولة لتحديد وظائفه الاجتماعية والرمزية والأنتروبولوجية. كما شمل اللغة التي يضرب عليها تاريخ الثقافة الرسمية حصارا كلما ابتعدت عن المعيار الكلاسيكي؛ إذ تنتقد بشدة وعنف من أجل إعادتها إلى المعيار المؤسسي[1] .

إن النصوص التي اخترقت المحرمات التي تحدّث عنها رولان بارت اعتبرت في نظر المؤسسة نصوصا شعبية تنتمي إلى ثقافة الهامش أو ثقافة الرصيف،.ذلك أنها لا تقدم صورة عن المجتمع ضمن اشتراطاته العرفية بل تقدم الوجه الآخر لهذا المجتمع؛ الوجه المنتهك والوجه الثائر ضد "التابو" والمؤسسة.

إن النصوص الشعبية هي نصوص منتهكة بامتياز، تؤسس لنسبية المعيار الاجتماعي وتعمل على مفارقته باندغامها في تجربة المحرم. وقد ظلت هذه النصوص بعيدة عن الدرس بسبب طابعها الإشكالي، وتتلخص إشكاليتها في كونها شفوية غير مدوَّنة، مغرقة في المحلية؛ إذ تنتمي إلى ثقافة ضيقة تاريخيا وجغرافيا، كما أن الفاصل الزمني الذي يفصلنا عنها هو فاصل ليس ميتا، يختلط فيه الراهن بما كان في الأصل ماضيا في محاولة لخلق ما يسمى بالتحوير الإبداعي لمجريات النص .

كل هذه الإشكالات أدت إلى ندرة التجريب الذي خضعت وتخضع له النصوص الشعبية بوصفها "منطقة معزولة يتوجس الكثير من النقاد الولوج إلى عوالمها، حين ينظر إليها على أنها نصوص في هوامش الثقافة أو على أنها نصوص من الدرجة الثانية"[2]. لقد أوقع التحيز للأدب الرسمي الغبن

---

[1] عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،د ط، 1996، ص52.

[2] معجب العدواني:(الحكاية الشعبية وسطوة المفاهيم النقدية). العنوان الرابط

http://m-adwani.8m.com/amthaal%20links1.htm

على ما نشأ في بيئة العامة وترسب في أرضية القاع الاجتماعي، ألم يكن "الجاحظ والهمذاني والحريري والثعالبي أكثر معاصرة من بعض دارسينا، وأوسع أفقا وأعمق رؤية في عنايتهم بتيارات عصرهم إذ عبورا بذلك عن نزعة شعبية وواقعية باهتمامهم بأدب الفئات الدنيا وبرصدهم للظواهر المنبوذة"[1]؟!.

نحن لا ننكر أن هنالك مسعى شبه جاد لدراسة النصوص الشعبية، والقصة الشعبية على وجه الخصوص، إلا أننا إذ نحتفظ لهذا المسعى بفضل البدء نتحفظ على الطرق والمناهج التي تم من خلالها التعامل مع هذه النصوص، فمعظم الدراسات الواردة في هذا السياق والتي وقعت تحت أيدينا لم تسلم من الوقوع في مطبات منها:

*** الشمولية: ونذكر هنا مؤلفات نبيلة إبراهيم وسهير القلماوي وأحمد الشحاذ وروزلين ليلى قريش. هذه الدراسات إما أنها تدرس كل أشكال التعبير الشعبي في منطقة معينة، أو أنها تدرس شكلا واحدا في البلاد العربية كلها، أو أنها تتناول مؤلفا ضخما يحتاج إلى عمل موسوعي كألف ليلة وليلة.**

هذه الاعتبارات تنأى بهذه الدراسات عن الطرح العميق، وبالتالي عن النتائج الجيدة.

*** السطحية: إذ تعتبر هذه الدراسات النصوص الشعبية نصوصا ساذجة تكتفي بتدوينها والتعليق عليها تعليقا عابرا. نذكر من هذه الدرسات ما ألّفه الجزائري تلي بن الشيخ، والمصري أحمد رشدي صالح، والتونسيان محمد المرزوقي وأحمد الطويلي، إذ كان همّ هذه الدراسات هو "الكشف عن الجانب الوثائقي في الأدب الشعبي"[2] .**

*** التنميطية: إذ يستحيل معها أن نفرق بين حكاية وأخرى، ونذكر هنا مؤلف مرسي الصباغ: "القصص الشعبي في كتب التراث"، ومؤلف ياسين النصير "المساحة المختفية"، وكذا مؤلفات الجزائري عبد الحميد بورايو، وكتاب إحسان سركيس: "الثنائية في ألف ليلة وليلة"، ومؤلفات كاظم سعد الدين التي حاول من خلالها أن يستخرج موتيفات عراقية خاصة بالحكاية الشعبية، على طريقة التحليل الوظائفي الذي قدمه فلاديمير بورب (Vladimir Propp).**

---

[1] نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار،ط2، اللاذقية، سورية، 2000 ص17.

[2] أحمد الطويلي: في النقد والأدب الشعبي، دار بوسلامة ، تونس، 1984. ص84.

إن الصرامة المنهجية التي حرص عليها هؤلاء الدارسون أفقدت النصوص الشعبية خصوصيتها، وراحت تشتغل عليها ضمن صهرها في قالب واحد تستمد منه ميزاتها النصية، لذلك وجب على الباحث أن يكون واعيا بخياراته المنهجية التي يجب أن تنبع من النص لا أن يقولب النص حسب معطياتها. خاصة وأن النصوص الشعبية هي نصوص ذات طابع إشكالي كما سبق أن ذكرنا، وما يصنع إشكاليتها هو كونها:

1- خطابات ذات طبيعة شفوية :

لا شك أن المرويات السردية بصورة عامة تنحدر من جذور شفوية فهي "فن لفظي يعتمد على الأقوال الصادرة عن راوٍ يرسلها إلى متلق ولهذا السبب كانت الشفوية موجها رئيسيا أضفى سماته على الملاحم الخرافية والأسطورية"[1].

إن هناك تمييزا بين السرود الشفوية والسرود المكتوبة. وهذا التمييز لا يخضع لعامل الزمن كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد والثانية إلى العصر الحديث، إنما أخذ بعين الاعتبار الخواص الفنية المميزة للبنى السردية في كل منها؛ إذ اتصفت المرويات السردية الشفوية بأنها تتألف من الراوي وحكايته والمتلقي الضمني أما السرود الكتابية فإنها تتألف من محاكاة أو تمثيل لكل من الراوي والمتلقي الضمني. وبالتالي "تتسم السرود الشفوية بالبروز الكامل لمكوناتها السردية مما يجعل كل مكون عنصرا قائما ظاهرا. ذلك أن المرويات الشفوية لا تحصل إلا بحضور جلي لراو ومروي له، ولا يمكن أن يغيب أي مكون من المكونات، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات صورة استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفوي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا على البنية الثقافية للمجتمعات البشرية، كما أن ذلك التميز يحجب عن السرود الكتابية صفة إشهار مكونات بنيتها السردية ويستبدلها بنوع من المحاكاة أو التمثل لتلك المكونات، ولكنه لا يلغيها. هذا ما يجعل السرود الكتابية تتصف بالديمومة، أما السرود الشفوية فهي سرود عرضية"[2]. وما يجعل هذه السرود عرضية

---

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص15.

[2] المرجع السابق، ص15-16.

هو كونها "تعيش خارج المخطوطة"[1]، لأنها أساسا سرود لهجية تعتمد على "لغة خاصة تتوفر على معجم مشوش يستعمله أفراد مجموعة أو شريحة اجتماعية بدافع التميز على مجموع المتكلمين"[2].

ولأن الكتابة جاءت أساسا لترسخ المستوى التقنيني للمجتمع في مرحلته التطورية، ونظرا للطبيعة المشوشة التي يتسم بها المعجم اللهجي، فإن الكتابة تعجز عن نقل جماليات التعبير الشفوي، لأن الشفوية أنتجت قوانين أثرت كثيرا في العملية التواصلية بين البشر تفوق الطبيعة الخطية للكتابة[3]، مما يجعل الخطاب الشفوي خطابا فوق الكتابة؛ إذ لا نستطيع أن ننقل جمالياته كما هي لذلك كان لزاما علينا -حين التعامل معه نقديا- أن نضع في اعتبارنا جملة من النقاط تشكل في مجموعها الطبيعة البنيوية للخطاب الشفوي، نحددها فيما يلي:

- يفترض في المتكلم والمتلقي (المستمع) أن يكونا حاضرين بحيث يجري سرد الخطاب المراد تبليغه وتلقيه في الآن نفسه.

- يكون الخطاب عفويا غير قابل للمراجعة أو التنقيح، ولا يكون هذا التصحيح ممكنا إلا بتقديم مرسلة تحت شكل آخر .

- يفترض أن تكون مرجعية الخطاب الشفوي المحال عليها ملموسة، فلا تتقيد باستعمال الإنشاءات الرفيعة والمعقدة.

- الإشارات الإيمائية التي يستعين بها المتكلم كالتعبير بإشارات الوجه والحركات العضلية والحواس الأخرى تقلص وتمدد الخطاب وتعمق معالمه[4].

سنحاول مراعاة هذه الخصائص أثناء تعاملنا مع القصة موضوع الدراسة، إلا أن هذا لن يغنينا عن تدوينها كخطوة إجرائية عملية تسهل علينا مدارات التحليل. لقد اعتمدنا في عملية التدوين على

---

[1] إيخنباوم: حول نظرية النثر، زفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، بيروت، 1982، ص108.

[2] Groupe U : Rhétorique générale, édition du Seuil, Paris, 1982, p65.

[3] محمد التحريشي أدوات النص، العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/00/study00/5-M-T/ind-book00-sd001.htm

[4] عبد الجليل مرتاض: (التحليل البنيوي للخطاب الشفوي)، مجلة الأثر، ع1، سنة 2002، جامعة ورقلة، ص7-8-9-11.

العودة إلى النصوص الأصلية المسجلة شفويا على أشرطة حيث تم نقلها وتدقيقها بحسب اللهجة المحلية للرواة، إضافة إلى تقديم معلومات أساسية حول طريقة لفظ اللهجة لتسهيل عملية القراءة، وذلك في شكل حواشٍ مصاغة على متن النصوص تعنى بالأبعاد الإثنوجرافية واللهجية للدراسة.

2- المرويات الشعبية هي جزء من ثقافات محلية:

إن النص الشعبي كما ذكرنا، خطاب ينتمي إلى ثقافة ضيقة تاريخيا وجغرافيا. هذه الثقافة لم تعد موجودة غالبا؛ إذ إن النصوص الشفوية هي "خلاصة فكرية لمرحلة آلت إلى الاندثار أو في طريقها إليه مما يجعل الحكي عنها مكتملا"[1]. هذا الاكتمال يجعلنا نذهب إلى ما ذهب إليه بعض الدارسين النصانيين الذين دعوا إلى دراسة هذه الآثار دراسة محايثة تكتفي بالنظر إلى النصوص في ذاتها دون مساءلة الوقائع التي أنتجتها؛ إذ تظهر هذه النصوص التي تشكل ثقافة ما "باعتبارها منطقة محددة، تقابلها وقائع أخرى تنتمي إلى التاريخ والتجربة والنشاط الإنساني الذي يوجد خارج تلك المنطقة، فيصبح مفهوم الثقافة هكذا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمفهوم المقابل له وهو مفهوم "اللاثقافة".

هذا التصنيف ثقافة 1 لا ثقافة إنما يتم من وجهة نظر ثقافة ما كما يتم في إطار الحركة نفسها إضفاء صفة الإطلاق على ذلك التعارض فتصبح الثقافة لا تحتاج إلى ما يوجد خارجها ويصبح بالإمكان فهمها بصورة محايثة"[2]. كما ذهب إلى ذلك يوري لوتمان (**I.Lotman**).

غير أنه من الواجب أن نستحضر دائما أن لكل نص جذرا تاريخيا سواء أكان هذا الجذر حادثة أو قصة مكتوبة أو أسطورة أو مجتمعا ما... والقصة الشعبية إذ تدخل في أبعاد كل هذه الجذور إنما تمثل لوحدها جذرها الخاص الذي يمكن اعتباره خلفية مستقلة قد لا تكون واضحة كليا في العمل لكنها جزء من التاريخ الثقافي لتلك القصة[3]. لذلك وبعد أن تحدث لوتمان عن الثقافة بوصفها نظما دالة ذات بنى محايثة، راح يوضح أنه لا يمكنها أن تشتغل إلا "باعتبارها تنتمي إلى وحدة يرتكز بعضها على بعض فليس هناك أي نظام من هذه النظم الدالة يمتلك أية آلية تسمح له بالاشتغال بصورة

---

[1] ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت، 1995، ص26.

[2] عبد القادر بوزبدة: (لوتمان وسيمياء الثقافة)، مجلة بحوث سيميائية، ع1، ماي2002، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي في الجزائر،ص10.

[3] ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءة في الحكاية الشعبية، ص68.

معزولة. ويذهب لوتمان إلى أبعد من ذلك في تحديد العلاقة بين الثقافة واللاثقافة، أو بين المتخيل والواقع عندما يربط دينامية الثقافة بدينامية المجتمع، ومن هنا تصير كل خلخلة في البناء الاجتماعي ذات أثر على البناء الثقافي، وكل عطب يصيب الأبنية الثقافية يعطل حركية المجتمع[1].

من كل هذا نخلص إلى أنه رغم كون النص الشعبي وحدة دالة ومكتملة، إلا أنه لا يمكننا أن نغفل المرجعية التاريخية والسوسيوثقافية التي أنتجته، وهذا ما سيوجه انتقاءنا المنهجي للتعامل معه توجيها خاصا سنراه فيما بعد.

3- الفواصل الزمنية التي تفصلنا عن النصوص الشعبية ليست فواصلا ميتة:

إذا وضعنا في اعتبارنا أن النص الشعبي جزء من ثقافة ضيقة، وأدخلنا هذه النقطة في مستلزمات الخيار المنهجي، بقي أن نلتفت إلى المسافة الزمنية التي تفصلنا عن هذا النص، هذه المسافة نكرر أنها لا تكون فاصلا ميتا كلما تعلق الأمر بالنصوص الشفوية. هنا نجد أنفسنا وجها لوجه أمام الذاكرة التي تلعب دور الرابط بين الماضي والحاضر، أو دور الناقل للماضي أو "الــ ما كان" إلى الحاضر أو "الــ ما هو كائن".

أن تشتغل الذاكرة كناقل لثقافة ذات طابع شفوي، معناه أنها في كل نقلة تعيد إنتاج النص تبعا لسياق اجتماعي وثقافي راهن. هل نعتبر عندئذ إعادة إنتاج المعنى هذه خلوا للنص من أصالته في الحاضر؟ أم أن هذا التحوير الإبداعي للمعنى هو بالضبط ما أطلق عليه بول ريكور (Paul Ricœur) التراثية حين رأى "أن الماضي يضعنا موضع سؤال قبل أن نضعه موضع سؤال"[2] كل هذا يجعلنا نذهب مجددا مع لوتمان إلى المقارنة بين البنية السيميائية للثقافة والبنية السيميائية للذاكرة؛ إذ

---

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص65-66.

[2] معجب العدواني: (الحكاية الشعبية وسطوة المفاهيم النقدية).

يمكن أن نعتبر الثقافة تثبيتا لتجربة الماضي بينما تشتغل الذاكرة كبرنامج يوجه هذه الثقافة نحو إنتاج نصوص جديدة وفق طريقة معينة ويبرز جوهر الثقافة باعتبارها ذاكرة بروزا واضحا في النصوص الفلكلورية، لكن هذا لا يعني التثبيت النهائي، أو تجميد سمات البنية السيميائية للثقافة، بل يفترض فقط أن مفهوم التطور لا ينفصل عن التراكم وبناء المعلومة بالتدريج، من أجل إدخال التعديلات الضرورية على برامج السلوك بالنظر إلى التحويلات الداخلية، والاتصال والاحتكاك بالثقافات الأخرى الذي يؤدي إلى ظاهرة التعدد الثقافي[1].

إن المسافة التي تفصلنا عن النص ليست مجرد "ابتعاد زمني أو ثقافي (...) بل إنها تقوم داخل النص نفسه، وذلك بين لغة زمان ومكان محددين، أي بين لغة تاريخية ولغة عارضة وبين معنى يفتحنا على عوالم دائمة التجدد وقابلة للاستعادة التأويلية ضمن شروط مغايرة"[2].

وإن كنا أقررنا سابقا أنه يجب ألا نغفل الوقائع التي أنتجت النص فإنه بمجرد أن نستحضر مفهوم المسافة الذي عرضناه لتوه، نضيف أننا إذ نأخذ الاشتراطات النفسية والاجتماعية التي كانت وراء إنتاج النص مأخذا جادا، إنما نسعى إلى البحث عن مدى انفتاح النص كي يجاوز هذه الاشتراطات إلى قراءة غير محدودة خاضعة هي الأخرى لسياقات اجتماعية وثقافية متحولة باستمرار. معنى هذا أن النص يتحرر من سياق إنتاجه لكي يندرج ضمن سياقات أخرى.

لقد أشرنا في معرض حديثنا عن الطبيعة الشفوية للنص إلى ضرورة تدوينه، هذا التدوين وإن كان في ظاهره تثبيتا ماديا للخطاب، فإنه في جوهره شرط لظاهرة أساسية أعمق، هي استقلالية النص تجاه قصد الراوي، وتجاه الوضع الثقافي والاجتماعي الذي أنتجه[3]. هذه الاستقلالية هي التي تضمن له قراءة مجاوزة، لا تتحدد بالوقائع المنتجة له بقدر ما تسائلها.

---

[1] عبد القادر بوزبدة: (لوتمان وسيمياء الثقافة)، ص18.
[2] حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، ص47.
[3] المرجع السابق، ص47.

الإطار المنهجي للبحث:

تحدثنا على مدار الصفحات السابقة عن الطبيعة الإشكالية للقصة الشعبية، وقلنا إنها نص منتهك يمثل ثقافة مضادة لثقافة المؤسسة، قلنا أيضا إنها نص ذو طبيعة شفوية لهجية، طالع أساسا من بيئة محلية لها خصوصيتها، واشتراطاتها السوسيوثقافية، تفصلنا عنه مسافة زمنية وثقافية ولغوية لا يمكن إغفالها.

كما أشرنا إلى أنه رغم كون هذا النص عبارة عن نظام دال ذي بنية محايثة، إلا أنه لا يمكنه أن يشتغل معزولا عن باقي البنى التي تشكل الثقافة التي ينتمي إليها. وبالتالي لا يمكننا أن نقاربه وفق أحادية منهجية مغرقة في التقنين والآلية، خاصة وأن هدفنا الأساس من وراء هذا البحث، هو الإصغاء أولا وأخيرا لما يمكن للنص أن يقوله، دون اللجوء إلى المطارحات النظرية المغرقة في الطول، والتي غالبا ما تسلب التحليل والتطبيق حقهما. لذلك نرجح أن البحث عن حرفية التطبيق الإجرائي لمنهج من المناهج "يدخلنا في حالة من الوجوم المنهجي (...) لذلك بدا التحول من مراحل

التعريف بالمنهجيات إلى التأسيس التطبيقي يقتضي التعمق في استقصاء الإجراءات المنهجية، وتجريب فاعليتها في دراسة النصوص"[1].

وبما أن الدراسات الشكلانية والبنيوية، وبعض المقاربات السيميائية التي تناولت النص الشعبي العربي على وجه الخصوص، قد أوقعت التحليل في الشكلنة والتنميط؛ إذ كنا قبلهم لا نعرف ماذا يجمع بين الحكايات، وأصبحنا "بعدهم لا نعرف أين يكمن الاختلاف بينها"[2] إذ دمغ التحليل بالجاهزية القصوى، باتت الاستعانة بالمداخل النقدية المتباينة في التحليل والاستنتاج والتركيب أمرا لا يمكن إغفاله أو مصادرته، أو الشعور بانخطاف التطبيق إزاءه، وذلك لأن "إنشـــاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة، يمنح التحليل تكامليته المطلوبة"[3].

إن النصوص الفلكلورية تحوي ترسبات قادمة من عصور سحيقة، تطورت بتطور المجتمع والاحتكاك المستمر بثقافات أخرى، وهذا ما يكسب الثقافة عموما و"حتى النصوص المفردة طابع التعقيد، وهو ما يؤكد ضرورة اللجوء إلى اختصاصات متعددة (pluridisciplinarités) لدراسة الظاهرة الثقافية والظاهرة النصية، تتأكد هذه الضرورة خاصة في ضوء الحقيقة التالية: وهي أن نظاما سيميائيا معزولا مهما كان اكتماله، لا يمكن أن يشكل ثقافة بمفرده"[4] من أجل هذا سنحدد الإطار المنهجي لدراستنا هذه، بالمداخل النظرية التي جاءت بها السيميائيات، سواء أكانت سيميائيات سردية، أو سيمياء الثقافة، أو سيمياء العلامة، دون أن نغفل المراجع التاريخية والاجتماعية للنص، فنصدر حينئذ عن خلفية نقدية سيميائية تسائل النص من "منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، في أفق تحليل سوسيولوجي تاريخي لأشكال التعبير"[5].

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2001، ص7.

[2] سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تنميل، ط1، المغرب، 1994، ص16.

[3] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص6.

[4] عبد القادر بوزبدة: (لوتمان وسيمياء الثقافة)، ص20.

[5] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، ط2، الرباط 1987، ص11.

إننا إذ نستعمل الإطار السيميائي منهجا لبحث جدلية الحب والموت في قصة "البوغي"، نشدِّد على إبراز "القرائن السوسيوتاريخية في النص، واعتباره جزءا من البناء المجتمعي؛ أي اعتبار النص هو كل علامة لها وظيفة اجتماعية؛ أي أنه علامة قابلة للاستعمال والتداول داخل ثقافة محددة"[1].

إننا إذ نقدم هذه الخلفية المنهجية إطارا موجها لدراستنا، نؤكد على أنها ليست نهائية لا قاطعة. إنها مجرد إجراءات ممكنة في ضوء بداية معينة، ولكنها في الوقت ذاته إجراءات تحاول "أن تعيد النظر فيما تقترحه، فلا تثق كثيرا ببداياتها ونهاياتها، إلا في حدود التحريض على استيلاد أسئلة جديدة"[2].

تعميقا لما سبق، وإمعانا في إبراز الرؤية المنهجية التي سنصدر عنها في هذا البحث، سيسير خط دراستنا وفق تحليل مستويين شديدي الترابط: تحليل المستوى الخطابي، وتحليل المستوى السردي، والمنطقي للدلالة. ونحب هنا أن نثبت قولا لفلاديمير بروب، نقلا عن سعيد بنكراد، هذا نصه: "إن للحكاية بصفة عامة جذورها داخل الحياة الواقعية إلا أن الحكاية العجيبة لا تعكس كثيرا هذه الحياة فكل ما يأتي من الواقع يمثل شكلا ثانويا. من أجل فهم حقيقي لجذور الحكاية علينا الاستعانة في مقارناتنا بالمعلومات المفصّلة عن ثقافة تلك المرحلة "[3].

لقد كان من المفروض أن تقوده هذه الإشارة العميقة إلى دور الحياة الاجتماعية (الواقعية) في تحويل الحكايات وانمساخها، إلى العودة من جديد إلى الحكاية منظورا إليها في لونها المحلي، أي إلى البناء الثقافي الذي يغطي الجسم العام للبنية المجردة، بتعبير آخر إلى التحققات الخطابية التي تغطي البنى السردية والمنطقية للدلالة.

إن كل نص سردي يحتوي في شكله على مستويين:"مستوى تجريدي عام تنتظم داخله سلسلة من القيم المضمونية على شكل ثنائيات دلالية قابلة للانفجار في مستويات مشخصة ذات طابع خاص، ومستوى محسوس، يقوم بتخصيص هذه القيم في أشكال خطابية هي في نهاية الأمر تحقق ثقافي أو إيديولوجي لوحدات مفهومية تتسم بالعمومية"[4].

---

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص66.

[2] سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، قراءات في الحكايات العربية،المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1994،ص6.

[3] نقلا عن سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصية الروائية ، الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا: العنوان الرابط: http://saidbengrad.free.fr/ouv/spn/index.htm

[4] المرجع نفسه.

وعلى هذا الأساس، فإن الإجراء التحليلي الذي يستند إلى التجريد كمرحلة أساسية للإمساك بمجموع الحكايات كبنية واحدة -كما هو وارد عند بروب- يجب أن تسبقه مرحلة جديدة تتمثل في العودة من جديد إلى المحسوس؛ أي إلى التنوع البنيوي والخطابي الذي تمثله مجموع الحكايات وذلك لأن مفهوما بسيطا كمفهوم الوظيفة مثلا، والتي تعتبر معادلا دلاليا لمفهومين مجرد وعام، تتخذ لحظة تحققها ضمن سياق خاص، أشكالا متنوعة وهذه الأشكال لا يمكن إدراكها في علاقتها بالمادة المضمونية التي تغذيها بل تدرك من خلال اندراجها ضمن دائرة ثقافية معينة، وهذه الثقافة هي التي تفسر الفعل وأنماطه، وتجعل منه إما فعلا مقبولا، أو مرفوضا"[1].

من أجل جميع هذه الاعتبارات فضلنا أن يشمل التحليل المستويين معا: الخطابي، والسردي المنطقي، لأن القصة كعالم لغوي متكامل تتفاعل في صلبها جملة من العلاقات الدلالية، والقيم الاجتماعية والنفسانية، والمراجع المتكونة شيئا فشيئا، تقدم عبر ما هو دلالي فيها، ما هو تخييلي، وعبر ما هو معطى ما هو غير معطى[2].

لذلك فإن بحث جدلية الحب والموت، بوصفهما حدين مجردين في مقولات دلالية تامة، لا نستطيع الوصول إليه إلا إذا مررنا عبر التجليات الخطابية لهذه المقولات.

وهنا تكمن الأهمية القصوى للسيميائيات الخطابية، فـ"الخطاب خلافا للجملة المعزولة يملك "ذاكرة"، فإذا كنا نستطيع القول من وجهة نظر معينة، بأن الخطاب يتشكل من مجموعة من الملفوظات المتتابعة، فيمكننا أن نضيف مباشرة على طريقة (**si**)الفرنسية التي تفرض (**non**) سابقة، بأن أي ملفوظ يندرج ضمن تواصلية الخطاب، يتذكر بأن حالة محددة تفترض حالة مستترة سابقة عنها"[3]. لهذه الدواعي جميعا سيأخذ الإطار المنهجي لبحثنا خط السير الذي حددناه سالفا، والذي فرضته أولا طبيعة العينة، وثانيا طبيعة الموضوع.

---

[1] المرجع نفسه.

[2] الطاهر روابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه دولة، مخطوط، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999-2000. ص 12.

[3] أ.ج. غريماس: السيميائيات المكاسب والمشاريع، ترجمة: سعيد بنكراد، مجلة آفاق، ع8-9 (خاص بطرائق التحليل الأدبي)، تصدر عن اتحاد كتاب المغرب، 1988، ص134.

سنقوم في هذا الفصل بتحليل المستوى الخطابي لقصة "البوغي" وذلك من خلال رصد وتحليل المسارات الصورية للراوي والممثلين والفضاء.

من خلال هذا الرصد سينكشف لنا تجادل تيمتي الحب والموت على صعيد التجلي النصي للقصة، ذلك أن كـــل تيمـــة منهما تشكل حدثا، كونها واقعة لم يكن من الضروري أن تحـــدث، وانتهك بحدوثـــها محظور ما.

وقد عرفت القصة الشعبية أساسا بأنها خبر يتصل بحدث قديم، ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، تحرص القصة على أن تشعر السامع بواقعيته حين تبدأ بتحديد مكانها[1]. إذن لا تنشأ القصة إلا بوجود حدث، والشعب باعتباره سيد المحكي الوجيز، لا يروي إلا إذا وقع شيء ما جدير بأن يروى؛ أي أن السردية كما ذهب إلى ذلك غريماس (A.j.Greimas) لا تحدث إلا "باقتحام اللامتصل لطولية الخطاب في حياة ما أو قصة ما أو شخص ما"[2].

الحدث إذن هو ما يصنع القص، والحدث هو "وقوع شرخ في المتصل الفضائي (...) يحول العادي والطبيعي عن مساره إلى ما يشكل انزياحا عن المعيار"[3]. سواء أكان هذا المعيار اجتماعيا أو غير ذلك. ونحن إذا كنا قد اعتبرنا الحب والموت حدثين، فذلك لأننا نسندهما إلى معيار اجتماعي وثقافي يحدد وضعهما وسمكهما.

الحدث إذن سواء أكان حبا أو موتا شرخ تحدثه شخصية ما داخل المتصل الفضائي ويروى مسندا إلى قناة إرسال أو راوٍ، تبيح له تقاليد الرواية الشفوية أن يتمتع بخيار إيديولوجي يجعله يركز في كل حقبة على ما يراه حدثا، من وجهة نظر تراعي هي الأخرى حرمة المعيار الاجتماعي.

هذا الطرح هو الذي قادنا إلى رسم معالم هذا الفصل، بأن ندرس المسارات الصورية للراوي وخياراته الإيديولوجية، وكذا مسارات الشخصية في بعدها الممثلي، باعتبار أنها القائمة بالحدث أو الشرخ. وكذا المسارات الصورية للمكون الفضائي باعتبار أن الحدث لا يتم إلا فيه ومن خلاله.

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي،مكتبة غريب، ط3، مصر، دت، ص119-120.

[2] A.J.Greims : Du sens , édition du Seuil, Paris, 1983, pp46-47.

[3] سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصية الروائية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا.

كل هذا على صعيد التجلي النصي أما الأبعاد المضمونية لهذا الحدث فسنحللها في الفصل الثاني استنادا إلى دراسة المستوى السردي والمنطقي للدلالة.



1- المسارات الصورية للشخصيات

1-1- مدخل إجرائي

لجأ بعض الدارسين إلى التعامل مع الشخصية كمعطى لساني، فجردها من محتواها الدلالي، وتوقف عند وظيفتها النحوية، ليجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، حتى تسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية.

وذهب فيليب هامون (Philippe Hamon) إلى أبعد من هذا حين أعلن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى مقاييس الثقافة الجمالية. ويمكن تحديد الشخصية حسب فيليب هامون بأنها "مورفيم فارغ؛ أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها. إنها ليست معطى قبليا كليا فهي تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة، هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل، ويحيل على مدلول لا متواصل"[1].

وتماشيا مع هذا التصور اللساني عمد بعض الباحثين إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف؛ أي من حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي ثابت[2]. وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص. في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها متراحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثلا. وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء وصفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها من خلال جمل متفرقة في النص، من خلال التصريحات، وأقوالها وسلوكها وهكذا فـــإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته .[3]

---

1 فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، العنوان الرابط: http://saidbengrad.free.fr/tra/ouv/ph_hamon/index.htm

2 حسن البحرواي: بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت/ الدار البيضاء، 1990. ص 213.

3 حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت/ الدار البيضاء، 2000، ص 51.

وما تجدر الإشارة إليه هنا هو "أن الشخصية تصنع نظاما من جهة، وينخرط هذا النظام في اللعبة الوظائفية من جهة أخرى؛ إذ كلما تقدمنا في القصة شيئا فشيئا، استطعنا أن نحصل على إشارات إما ظاهرة وإما مضمرة تتعلق بهذه الشخصية، فتكون الإشارات الظاهرة أوصافا يطلقها الراوي مثل "كان ثمة رجل شجاع".. إلخ أما الإشارات المضمرة فنستطيع استنتاجها من خلال أفعال هذه الشخصية. هذه الأوصاف والأفعال هي التي تربط الشخصية بحدث معين يؤول بها إلى صيرورة معينة."[1].

لقد لاحظ كلود ليفي ستروس (Claude Levi-Strauss) أن الشخصية في تغيرها وتحولها المستمرين تمنحنا على عكس ما ذهب إليه بروب فرصة ثمينة لإدراك المضمون الحقيقي للحكاية، وتلوينها الثقافي والإيديولوجي، فإسناد فعل (وظيفة) في التعريف البروبي إلى شخصية معينة، لا يعني الاهتمام فقط بما يصدر عن هذه الشخصية، وإغفال كينونتها وبعدها الثقافي، فالعنصر الذي يشتغل كسند لوظيفة ما له موقع داخل ثقافة معينة، وإذا لم نأخذ هذا البعد الثقافي بعين الاعتبار في تعاملنا مع الشخصية، فسنبقى في حدود تحليل شكلي لا طائل من ورائه[2].

إن الديناميكية في حركة الشخصيات وفي حركة الفضاء، هي نتاج تفجير الثنائيات الدلالية المتموضعة في مقولات دلالية جاهزة، تتخذ أبعادا مشخصة من خلال الفعل الصادر عن الشخصية؛ أي تخترق الحدود المسيجة للحقل الدلالي على حد تعبير لوتمان. فإذا كانت العلاقات داخل البنية الدلالية تتميز بالسكون، فإن عملية تشخيص هذه البنية (إعطائها بعد تصويريا)، تقتضي تحريك العلاقة وتحويلها إلى عمليات وهكذا تبدو العلاقة واضحة بين الثنائيات الدلالية وبين حركة الشخصيات داخل الفضاء فتجسيد هذه الثنائيات وإعطاؤها بعدا تصويريا يمر عبر خلق أفعال تستند إلى كائنات تتحرك داخل فضاء جديد، ما دامت حركة البطل داخل الفضاء المخصص له لا تشكل حدثا[3].

---

[1] Groupe U Rhétorique générale, p193.

[2] سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصية الروائية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا.

[3] المرجع نفسه.

يستفاد من هذه الفقرة أن الانتقال من النسق الأول إلى النسق الثاني، ليس انتقالا سكونيا يكتفي فقط بتحويل ما هو مكثف داخل البنية الأولى، إلى ما هو مفصل داخل البنية الثانية، (من صورة كونية تضم داخلها سلسلة من الثنائيات على شكل قيم عامة، إلى أشكال تحققاتها الخاصة)، إنه على العكس من ذلك، انتقال ديناميكي (صدامي) -على حد تعبير لوتمان- فالمضمون الأول يغتني من خلال التحققات الخاصة؛ إذ أن كل تحقق (خلق نص) يضيف بهذا الشكل أو ذاك، قيمة جديدة أو معدلة إلى المضمون الأول. فصورة الشر كحدّ داخل مقولة معنمية تامة: خير (م) شر، تغتني بفعل إدراج الوضعيات الإنسانية المتنوعة كأشكال ثقافية تتضافر فيها عناصر شتى: خرافية، دينية، أسطورية، إيديولوجية، سياسية[1].

سنأخذ كل هذا بعين الاعتبار، ونحن نحلل مقولة الشخصية حسب التيبولوجيا الغنية التي اقترحها فيليب هامون؛ إذ حاول أن يستفيد من كل ما جاء به السيميائيون، فنجح بذلك في أن يقدم تحليلا متكاملا للشخصية، من خلال اهتمامه ببعديها التخييلي والوظيفي، مسجلا أن الدراسات السردية الحديثة اهتمت بالبعد الحركي للحكـــي، وأهملت القضايا المهمة التي تطرحها مقولة تراتبيـــة النسق والتي تكمن في:

- قضية التمييز بين الشخصيات الرئيسية والثانوية.
- قضية الهيمنة: من خلال هيمنة وحدة أو مستوى تنظيمي على آخر.
- قيود التلفظ وعلاقاته بالملفوظ[2].

وأهمية تيبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة، تصفي حسابها مع التراث السابق: (أرسطو، لوكاتش، فراي)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي، أو النموذج الدرامي، أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة. ويقتصر هامون أثناء تصنيفه على ثلاث فئات يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج السردي، نلخصها فيما يلي:

1-1-1- فئة الشخصيات المرجعية: (Personnages référentiels):

---

[1] المرجع السابق.

[2] سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1997، ص90.

وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والمجازية، والاجتماعية. وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث إن مقروئيتها تظل دائما مرهونة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة. وعندما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ السردي، فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجيا، والمستنسخات، والثقافة.

1-1- 2- فئة الشخصيات الواصلة: (Personnages embragéms):

وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ، أو من ينوب عنهما في النص. ويصنف هامون ضمن هذا الإطار الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، والمنشدين في التراجيديا القديمة، والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المرتجلة، والرواة، والمؤلفين، والمتدخلين، وشخصيات الرسامين، والكتاب، والثرثارين، والفنانين. ويكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنّعة، التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك.

1-1- 3- فئة الشخصيات المتكررة (anaphorique):

هذه الشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات، والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشخصية ذات طبيعة تنظيمية لاحمة أساسا؛ أي أنها علامات مقوية لذاكرة المتلقي، من مثل الشخصيات المبشرة بالخير، أو تلك التي تؤول الدلائل. وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد الاعتراف والبوح. وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليتمشهد، وينشئ طوطولوجيته الخاصة.

يلاحظ هامون على هامش هذه التيبولوجية، أن بإمكان أي شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب، لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث، لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد[1].

1-2- المسارات الصورية للشخصيات في قصة "البوغي":

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد.

ونحن نحاول أن نستفيد من تيبولوجية فيليب هامون لرصد المسارات الصورية للشخصيات في قصة "البوغي"، سنحاول أن نتعاطى مع الشخصية كعلامة لغوية؛ إذ سننظر إليها على أنها مورفيم فارغ في الأصل، يمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في تلقي النص. فالظهور الأولي للشخصية في السرد الكلاسيكي، يشكل شيئا شبيها ببياض دلالي، أو شكلا فارغا تأتي المحمولات المختلفة لملئه، وإعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف، والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية، أو دورها الاجتماعي الخاص. على أن مدلول الشخصية أو قيمتها، إذا أردنا أن نستعمل المصطلح السوسيري، لا ينشأ فقط من تواتر العلامات، والنعوت، والأوصاف المستندة للشخصية. ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي في آخر النص. ولكن ذلك المدلول ينشأ أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ السردي الواحد. ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية أن نسعى دائما إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها، فهي وإن كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه، فإنه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول[1].

ترد الشخصية إذن عن طريق دال متقطع يعينها في النص، ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الجمالي، فقد يركز على الضمير الشخصي، أو الاسم الخاص للبطل حتى يؤمن مقروئيته. وبعد الإعلان الواسع عن دوال الشخصية بواسطة الأوصاف، والنعوت، والأسماء العائلية والشخصية في بداية السرد، يجري الاستغناء عنها تدريجيا للاقتصار على أكثرها اختصارا[2]، فيصبح السرد جاريا باستعمال الضمير الشخصي (**pronom personnel**)، وهو في القصة التي نحن بصدد تحليلها ضمير الغائب.

إن ضمير الغائب "هو" يتعارض مع ما يقابل كل من "أنا" و"أنت"؛ أي مع شخصي الخطاب المتبادل. لكن التعارض ليس جذريا كما يرى إيميل بنفينيست (**Emile Benviniste**)؛ إذ يعتقد أن

---

[1] المرجع السابق،.

[2] المرجع نفسه.

ضمير الغائب هو عبارة عن لاشخص، وأن "هو" يقع تحت كل من "أنا" و"أنت"؛ أي تحت كل ما من شأنه أن يصبح موضوعا للكلام[1].

لنذهب إلى أبعد من ذلك؛ إن القول بأن ضمير الغائب هو لا شخص بحجة أنه يفتقر إلى علامة خاصة به في هذا اللسان أو ذاك، يعني أننا نتجاهل حقيقة أساسية؛ فالشخص على الأقل في الألسن التي تنتمي من الناحية التصنيفية إلى المجموعة نفسها التي ينتمي إليها اللسان الفرنسي، يشكل الدعامة اللازمة للإسناد (Prédication) سواء أكان هذا الشخص صريحا مرسوما كما في الحالة التي يظهر فيها على شكل ضمير شخصي اسم مضمر، أو مستتر كما في حالة الاسم. ينبغي ألا يغيب عن البال أن الأسماء كلها مزودة بفئة الشخص في اللسان، والشخص تبعا لهذه النظرية هو أساس البناء الشكلي للاسم. شخص الأسماء لا يختلف من حيث الأساس عن الشخص المنسوب إلى الكائنات المنخرطة في فعل اللغة؛ أي الكائنات المتحدث عنها باعتبارها معني بالحديث، ويمكننا ملاحظة أن العلامة التي تبرز شخص الاسم حينما يحل الضمير محله، هي نفسها التي تدل على الشخص المتحدث عنه وهكذا نقول: "إنها صفراء" للدلالة على الورقة في السياق التالي: "ما لون الورقة؟"، "إنها صفراء". مثلما نقول: "إنه غاضب" للإشارة إلى فرد حاضر يسكت حينما تقع الملفوظية المترافقة ربما بحركة للدلالة على من نتحدث عنه[2].

هذا الطرح يبيح لنا رصد المسارات الصورية لـ "الهو" في مقابل رصد المسارات الصورية لـ "الشخص"، إذ القول بأن ضمير الغائب هو لا شخص قد يعيق العملية التحليلية على الأقل منهجيا، خاصة وأن السرد في "البوغي" تم بواسطة ضمير الغائب.

تتوزع الشخصيات في بعدها الممثلي في قصة "البوغي" على التيبولوجيات الثلاث التي ساقها فيليب هامون، إذ نجد منها المرجعية، والمتكررة، والواصلة، مع ملاحظة أن بعض الشخصيات أعلنت عن انتمائها لأكثر من واحدة من هذه التيبولوجيات.

---

[1] نقلا عن جان سيرفوني: الملفوظية، ترجمة قاسم المقداد،: العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/98/study98/k-m-s/ind-book98-sd001.htm

[2] المرجع نفسه.

1- 2-1- الشخصيات المرجعية:

حسب المفهوم الذي عرضه فيليب هامون للشخصيات المرجعية، يمكننا أن نحصرها من خلال قصة "البوغي" في الشخصيات التالية:

"نجمة" الفتاة الحضرية التي تنتمي إلى عائلة قسنطينية كبيرة (سليلة السادات)، والمتزوجة من عائلة البايات (عقيلة البايات)، والتي تقع في حب "جاب الله" الشاب العنابي الذي ينتمي إلى طبقة العوام، و"زوج نجمة"شريف النسب، والعجوز "المناولية"، و"اليهودية" و"المرسول" الذين حاولوا الجمع بين "نجمة" و"جاب الله" و"ابن نجمة" الذي استُغل حفل ختانه كمناخ سردي سانح بتنفيذ القصاص.

يتضح من خلال السرد أن الشخصيتين الديناميتين في هذه القصة هما "جاب الله" و"نجمة"؛ إذ يجري الحديث عنهما، وترصد كل المواقف والشخوص إما لمساعدتهما في تحقيق هدفهما، أو معارضتهما. وبالتالي تبدو كل شخصيات القصة عدا "نجمة" و"جاب الله" جاهزة سلفا، غير نامية دلاليا، موضوعة في حيز معين، من أجل تأدية دور معين، ثم تختفي ولا تظهر إلا إذا أوكل لها دور آخر.

جاءت هذه الشخصيات مجردة من أسمائها، معتمدة في ظهورها إما على أسماء منسوبة، أو صفات، أو أدوار اجتماعية.

فـــ"اليهودية" اسم منسوب إلى انتماء، وديانة، وشعب، لا يوضح الدور الحكائي لهذه الشخصية، بقدر ما يشهر انتماءها، وكأن المجتمع القسنطيني لا يقبل الغرباء، فيلصق بهم هوياتهم حتى يظلوا دائما غرباء. وكذلك "زوج نجمة" و"ابن نجمة"، فهما منسوبان إلى البطلة بواسطة تحديد علاقة القرابة التي تربطهما بها، فصفة "زوج" بكل ما فيها من معاني الكفالة والسطوة والقوامة، هي التي تمنح لهذه الشخصية مبررات القيام بدورها القصاصي تناسبا مع السلطة الذكورية.

أما صفة "ابن" بكل ما فيها من معاني الانتماء والتبعية والقصور فهي التي تمنح لـــ"نجمة" الأم الحق في تصيير هذه الشخصية جثة.

نأتي إلى "المناولية" و"المرسول" اللذين جاءت أدوارهما محددة اجتماعيا وحكائيا، وخاصة "المرسول" فهو موجود على صعيد القص ليوصل رسالة من مرسل "نجمة" إلى مرسل إليه "جاب الله".

أما "المناولية"* فمهنتها هذه تمكنها من التواجد في بيت "نجمة". هذا التواجد مكنها من القيام بأدوار أخرى في سبيل الجمع بين البطلين.

إن هذا النمط في تقديم الشخصيات يلغي الأسماء الشخصية ويحل محلّها في الوظيفة والدلالة، ويصنف هامون هذا النوع من الأسماء في خانة الأسماء ذات الشفافية المورفولوجية؛ "أي تلك الأسماء التي تنشأ بالوسائل الاشتقاقية المعتادة مما يجعل المتلقي يتعرف بسهولة على العناصر المكونة لها"[1].

تميزت كل الشخصيات إذن بشفافية مورفولوجية عدا شخصيتي "نجمة" و"جاب الله"، الشخصيتين الوحيدتين اللتين تبدوان في أول القصة فارغتين دلاليا، يقوم السرد والأوصاف والأقوال الصادرة عنهما بملء بياضهما الدلالي. وأول عتبة يبدأ من خلالها ملء هذا الفراغ هي إسماهما الشخصيان.

إن الاسم الشخصي للبطل كما يقول "قد يكون كافيا بالنسبة إلينا كي نكشف عن الأبطال الديناميكيين فلا نحمل أنفسنا مشقة البحث عن تفاصيلهم داخل كل وضعية معطاة"[2].

يقول حسن البحرواي: "يسعى الروائي وهو يضع الأسماء الشخصية، أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصيات احتماليتها ووجودها ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية، وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية"[3].

يصدق هذا الكلام على الروايات لأن صياغتها أساسا خاضعة للقصدية، لذلك يكون دائما من المجدي أن نتوقف عند أسماء أبطالها لقياس درجة تحقيق المقروئية، لكن هل سيصدق على نص شعبي مثل "البوغي"؟ هذا ما سنحاول اختباره في هذه الوقفة:

---

* النوال: باللهجة القسنطينية يعني الطبيخ ومنه "المناولية" أي القائمة بشؤون المطبخ.

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد.

[2] يوري تيتيانوف: مفهوم البناء، تودوروف: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم االخطيب، ص77.

[3] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 247.

"نجمة" هو اسم البطلة، والنجمة كدلالة هي بؤرة لتنظيم القيم التي تحيل على الرفعة والهدف البعيد المنشود، والنجمة ارتبطت في أذهان الناس -يتعلق الأمر بدلالة كونية- بالمبدأ التصنيفي إذ يكفي أن نشير إلى أن الجودة في الفنادق وأشياء أخرى تقاس بعدد النجوم.

"نجمة" إذن هو اسم لبطلة لا تظهر إلا في شرفة بيتها العالية (العلي) التي تقع في أعالي القصبة، يتناسب علو اسمها مع علو مكانتها الاجتماعية، إذ هي سليلة عائلة حضرية مقربة من بايات المدينة، تلخصت هويتها في اسمها وهذه هي حالات تجلي الماهية الرمزية للإنسان، فالاسم مميز، و"المميز هو تحديد المواقع الدلالية الخاصة ببعض العناصر داخل الحياة الاجتماعية"[1].

لم تكتف هذه الشخصية بحمل اسمها فقط، بل شفعته بلقب "بن حسين"، هذا اللقب يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية، وتناسبا مع علو المكانة كان هذا اللقب الذي يعني في اللهجة القسنطينية طابعا من طبوع "المالوف" يتسم بأنه الأعلى. إضافة إلى علوه يعتبر المقام الحسيني (الحسين) -كما هو معروف لدى عامة العرب- "أهم أقسام النوبة لذلك حددوا جمله وعباراته جملة جملة، وضبطوا مقادير أزمنة أصواته (...)، فلا يجسر فرد من أفراد التخت على أن يضيف شيئا من مبتكراته على هذا اللحن، كما هو شأنهم عند عزف سائر مقطوعات النوبة"[2].

وذهب محمد بن حسين الحايك في كناشه، إلى أن مستخرج نوبة "الحسين"، كان سلطانا عجميا اسمه حسين، وسمي باسمه وفد يستعمل هذا الطبع في جميع الأوقات. ونغمة "الحسين" –كما يقول الحايك- أعلى النغمات، وألحانه أطيب الألحان، وله حظوة على سائر الطبوع[3].

إذن كما أن طبع "الحسين"، طبع سلاطين، ويتميز بالعلو والحصانة ضد الارتجال، كان يفترض أن تتميز "نجمة بن حسين" بالعلو والحصانة أيضا ضد المغامرات العشقية. لذلك ألصقت الحكاية اللقب بالبطلة فالمجتمع لا يقاصص الأفراد المخطئين وحدهم بل يقاصص أيضا العائلات كلما تعلق الأمر بألقاب كبيرة.

---

[1] سعيد بنكراد: (استراتيجية التواصل وبناء الهوية)، العنوان الرابط:
http://saidbengrad.free.fr/ar/stracommu.htm

[2] سليم الحلو: الموشحات الأندلسية، نشأتها وتطورها، دار مكتبة الحياة، دط، بيروت، لبنان، 1965، ص112.

[3] محمد بن حسين الحايك: الكناش، (مخطوط، ص10.)

أما "جاب الله" فيرد في القصة من دون لقب وذلك لأنه يتمتع بحصانة يمنحها له المجتمع الذكوري تقيه من جر اسم العائلة إلى الخطيئة ثم إنه كونه من العوام لا يعرضه لمساس السمعة هذا من جهة ومن جهة أخرى جاء اسمه مشفوعا بصفة "العنابي" التي لا تحدد هويته بقدر ما تشير غربته. أما إذا وقفنا عند تحليل اسمه فسنجده مكون من كلمتين "جاب" التي تعني أحضر أو "أتى بـــ" و"الله"، ما الذي أتى به الله، لقد أتى بهذا البطل من عنابة إلى قسنطينة وترك اسمه مفتوحا على احتمالات القدر (جملة مكونة من فعل لم يستوف مفعوله وفاعل هو الله) لا نقع على مفعول هذا الفعل إلا بالارتجاعات التأويلية للنص. إن هذا الخياط القادم من العامة، والمحترف للغناء في أعراس العائلات القسنطينية العريقة، يتعرف على "نجمة" ويحبان بعضهما، وعندما يحاول أصدقاؤه معرفة سره يخفيه وعندما يلحون يذكر اسم "نجمة". إن هذا الاسم إضافة إلى كونه يتميز برفعة اجتماعية، يتميز أيضا بحرمة لفظية، إن ذكر "جاب الله" لهذا الاسم في ظروف معينة ووقت معين ومكان معين، جلب شرورا كثيرة حسب المعتقد الخرافي، لقد ذكره مرتين على مدار القصة، في المرة الأولى نفي، وفي المرة الثانية قتل. وعدا هاتين المرتين استعمل "جاب الله" بدل هذه الكلمة الممنوعة، عبارات مفسرة ومجازية قَـــنَّـــع بها الكلمة الأصلية ليكفل لها البراءة كـــ "الجوهرة القصبية".

بعد وقوفنا عند اسمي البطلين، سنحاول الآن تتبع امتلائهما بالدلالة حسب ما تتيحه حركتهما داخل الحقول الدلالية المختلفة، وحركة باقي الشخصيات من حولهما.

إن الحب الذي جمع بين البطلين هو الذي أسميناه سابقا بـــ "شرخ في المتصل الزمني والفضائي" فالحقبة التاريخية المحددة بـــ "عصر البايات" لم تكن تبيح علاقات أو زيجات من هذا النوع، وكذلك قسنطينة المغلقة على أكثر من حرام عندما يحدث في أوساطها الراقية ما يسمى بحب العوام يلجأ المجتمع إلى تطبيق قصاصه.

تشارك هاتين الشخصيتين سرهما والسعي في تحقيق هدفهما، "اليهودية"* التي كانت تنقل رســـائل

---

* ينظر حول الوجود اليهودي في قسنطينة:

- عيسى شنوف: يهود الجزائر، 2000سنة من الوجود، دار المعرفة، الجزائر، دط، دت.

- فوزي سعد الله:يهود الجزائر، هؤلاء المجهولون، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

"جاب الله" الذي يشترك معها في المهنة نفسها، إلى "نجمة". وقد عثرنا على ما يكافئ شرعية مرجعية واقعية لهذه "اليهودية" في المجتمع القسنطيني، يقول فندلين شلوصر (F.Sloser): "إذا أراد شاب أن يتزوج فإنه لا يقيم علاقة شخصية مع الفتاة إلا بأن يرسل يهودية إلى بيتها"[1]. هذه اليهودية لم تكن تسلِّم الرسائل إلى "نجمة" شخصيا بل كانت تسلمها للعجوز "المناولية" التي ربّت "نجمة" وهذه الأخيرة تسلمها لها.

لقد أوكل هذا الدور للعجوز في هذه القصة لأنها تتمتع بسلطة دينية وأخلاقية بفضل سنها المتقدم وسلوكها المشهود له بالاستقامة، إن سلطة هذه الشخصية أتت متوارية خلف إيهاب الوقار الظاهر فهي سلطة معنوية تؤكد على ارتياح الآخرين لها. وتحيلنا هذه الشخصية إلى القول بأن المجتمع قد يستعمل العرف والدين والتخلق كمتكئ تضليلي يمرر به، ومن خلاله، ما يعتبره حراما. إذ أن هذه الشخصية العجوز المتدينة التي تساعد النساء على الولادة طمعا في الثواب تسرب لـــ"نجمة" ما هو غير مشروع انطلاقا من سلطتها العرفية. وهي تنويع خطابي على دال تراثي، يتميز منذ "الستوتة=القوادة"، بوجود امرأة مسنة تشتغل كوسيط في العلاقات الغرامية، في القصص الشعبية*. وتماشيا مع سلطتها الدينية، تبرر "المناولية" اشتراكها في هذا القفز على "التابو" سرديا، بأنها لا تعرف ما بداخل الرسالة إذ نعثر على هذا المقطع:

"هاك المزية تعرفي تقراي لا ودن تسمع ولا قلب يخدع" .

هذه الرسائل القادمة من تحت إلى فوق (العلية) أو "العلي" أين كانت "نجمة" تحب أن تمكث، كانت تمثل حركة البطل جاب الله في غير حقله الدلالي لتثبت أن ما وقع هو "حدث".

يفتضح أمر "جاب الله" فينفى، لتظهر شخصية "المرسول" التي يساوي دورها اسمها تماما فينقل الرسالة هذه المرة من فوق إلى تحت ليمثل بذلك حركة "نجمة" خارج حقلها الدلالي ويوقع بذلك

---

[1] فندلين شلوصر: قسنطينة أيام أحمد باي،[1832-1837]، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت. ص86-87.

* هذه الظاهر لم تطبع الآداب الشعبية فقط ، بل شملت حتى بعض الآداب الرسمية، ينظر مثلا رواية (la celestina) أو الستوتة للروائي الإسباني ROGAS.

حدثا آخر. نؤكد هنا على أن هاتين الحركتين الأوليين للبطلين خارج حقليهما الدلاليين، هما حركتان استعاريتان تـــمّتا عن طريق انتقال متعلقاهما فقط (الرسائل).

يلبي "جاب الله" نداء "نجمة" للغناء في حفل ختان ابنها، فيتلفظ مرة أخرى بما هو حرمة لفظية. إن حركة البطل في غير حقله الدلالي هذه المرة عينية وليست استعارية، نتج عنها شرخ أحدثته شخصية "جاب الله" في المتصل الفضائي للبطلة. هذا الشرخ يجب أن يرمم، لذلك تظهر الشخصية المعارضة الوحيدة على مستوى القص، وهي "زوج نجمة"، الذي يطالعنا محاطا بحصانة مجتمعية تبيح له تطبيق القصاص، فيقتل "جاب الله" أما "نجمة" فتلقي بنفسها مع ابنها من الشرفة.

لقد أعدم ابن الأرض "جاب الله" في الأرض، أما "نجمة" فلكي تتحد بما هو أرضي، كان عليها أن تجتاز هاوية وتسقط من شرفتها هي وابنها ليدعما السياقات التراجيدية للموت في القصة.

إن "نجمة" بانتحارها هذا كانت تحقق عقاب المجتمع بنفسها، إذ أن الذين أرخوا لعادات قسنطينة نصوا على أنه "إذا فوجئت زوجة وهي في طريق الغواية، فإن القناع ينزع عن وجهها، ويطاف بها في المدينة عدة مرات، وشعرها مرسل، ثم يلقى بها من فوق الصخور على ارتفاع ستمائة قدم"[1].

إن إشكالية وضع "نجمة" هنا في بعدها الاجتماعي تقع بين ممكنات تحقق الذات، ومضادات هذا التحقق. إنه عندما انتصرت مضادات تحققها كذات، لجأت "نجمة" إلى مصادرة أنوثتها من الحياة والمجتمع والسرد بالانتحار.

لكن هل نقرأ مشهد الموت المتعدد هذا بمعناه الحدثي القطيعي؛ أي بمعنى أنه "زوال الحياة"[2] كما يقول ابن عربي، أم أن التقطيعات المشهدية للسيناريوهات السابقة له والتي عرضناها آنفا، تقودنا إلى قراءته على نحو خلافي؟

إن هذا الموت هو إسقاط للحدود الفاصلة بين عالمين ليصيرا عالما واحدا، إنه رفض لما هو إيديولوجي

وتحقيق لما هو طوبوي "بجر عالم ما بعد الموت لأن يكون عالم ما قبل الموت عبر أثيرية الإنسان"[1].

---

[1] فندلين شلوصر: قسنطينة أيام أحمد باي، ص83.

[2] إبراهيم محمد تركي: فلسفة الموت عند الصوفية،دار البشير للثقافة والعلوم الإسلامية، ط1، طنطا، مصر، 1994، ص151.

هذا المشهد الذي آلت إليه شخصيات القصة، يحيلنا إلى تأمل شبكة من الثنائيات يصنعها الموت في مختلف علائقه، من قبيل الموت/المعرفة، موت الأنا/موت الآخر، الموت الطبيعي/الموت الطارئ (قتلا أو انتحار)، الموت/الخطيئة، الموت/التواصل.

"كيف يتأتى لنا أن نعرف الموت؟ ما هي الطريقة التي يبدو لنا بها؟ والإجابة الواضحة على ذلك هي أننا نجرب الموت في موت الآخرين"[2]. قد يتحقق التماهي مع الموت إذن من خلال موت الآخرين، هل حققت "نجمة" هذه المعرفة من خلال موت "جاب الله" أمامها؟.

إن المرأة في التراث الأدبي بصفة عامة تتخذ صورة "تنطلق من ذلك الإحساس أو الإدراك الأولي في كونها وسيلة الرجل للاتصال بالزمان والمكان من جهة، ورمز المعرفة لما دلت آدم على شجرة المعرفة من جهة أخرى. وهذا في الوقت نفسه مصدر لعنتها، في الوقت الذي كانت فيه محفزة الرجل للسيطرة على نفسه؛ أي من خلال معرفة ذاته، جعلت نفسها تحت سيطرته. ومن الغريب أن يكون الحب هو العامل المحرك لكل هذا الجنون، إنه ما يوصف بأنه خنثية فكأن سعي الرجل والمرأة معا للالتحام كل بنصفه الآخر، هو عود بهذا الثنائي إلى ما كان في الأصل واحدا، وكأن هذا الالتحام هو أيضا أصل المعرفة أو وسيلتها؛ معرفة الآخر ومعرفة الذات والتناقض معه (الآخر) في وقت واحد؛ أي أن فــكَّه للآخر فــك رمزوي"[3].

جاء في قصة الخلق أن الله خلق حواء من جزء من جسم آدم بيديه، ولو كان بناظريه كما أمر نوحا (واصنع الفلك بأعيننا)، لكان خلق المرأة على سبيل التصور أو الاستعارة لكن الخلق باليدين، ومن جزء من كل، ممارسة عملية تهدف إلى العود بالجزء إلى الكل. هذا هو التصور الجمعي لمكانة المرأة بالنسبة للرجل. وهذا هو مبدأ سعيها لأن تلتحم بالجسد الذي فارقته بعد أن عرَّفته بنفسها، وعرفت نفسها من خلاله؛ أي أنه مبدأ يقوم على الغربة والاغتراب، فهي من جهة تحس بشدة

---

[1] يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان بين الحربين، دار الفارابي، بيروت، 1972، ص154

[2] جيمس كارس: الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، ترجمة بدر ديب، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1، مصر 1998، ص 4.

[3] طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف، العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/00/study00/278-t-k/ind-book00-sd001.htm

الاختلاف عن الجسم الذي فارقته باعتباره كيانا مستقلا مغايرا، ومن جهة تحس باغترابها في وسط اجتماعي يحسسها باستمرار بأنها ليست سوى جزء منفصل عن كل، لن يحقق ذاته إلا من خلال العودة إلى هذا الكل الآخر والاختباء داخله أو فهم الذات من خلاله[1].

ونتيجة لهذه المعرفة غير المتحققة، لجأت "نجمة" إلى الانتحار، وليس لأنها كما يقول النفسانيون تملك رغبة الاقتداء والانتماء إلى الميت الفقيد وذلك لأن "مصاحبة الميت بالانتحار وسيلة بدائية وساذجة للتعبير عن الحزن والحداد"[2].

انتحرت نجمة إذن تحقيقا لمعرفتين؛ واحدة بالموت، وواحدة بذاتها، من خلال الآخر الذي هي جزء منه. وبذلك ووسط مضادات تحقق الذات، نبذت حياتها. لأن "الحياة لا تستطيع أن تصبح ملكا مطلقا للإنسان ما لم يستطع نبذها متى أراد"[3].

الانتحار هنا هو تحقيق فوري للمعرفة، وذلك بمداهمة الموت تلافيا للاستنزاف الجسدي الذي تقتضيه أزمنة الاحتضار.

إضافة إلى هذه الثنائية تبرز على مستوى النص ثنائية الموت/الخطيئة، إن البطلين اقترفا ما عده المجتمع خطيئة، وثمن هذه الخطيئة هو الموت إذ يقول القديس بولس: بواسطة الإنسان نفذت الخطيئة إلى العالم وعن طريق الخطيئة نفذ الموت"[4].

لا يمكننا إذن أن نفسر هذه النهاية بأنها نضوج، بل يمكن تفسيرها بأنها تعارض مع الكمال الخلقي للإنسان تعارضا يستحق الموت كقطيعة مع العالم، على اعتبار أن الموت هو ما يتحدد سلبا بالحياة. لذلك نكون أمام فائض عدمي يحيل على الغياب، والماضي والانفصال والنسيان والتشيؤ.

أن ينتهي البطلان إلى الموت معناه أن يتموقعا في جهة ما من الزمن الماضي، وأن ينتقلا من "الما هو كائن" و"الما يجري"، إلى "الماكان" و"الماجرى". وبهذا الانتقال من نقطة إلى أخرى تكمن تصفية

---

[1] المرجع السابق.

[2] فخري الدباغ: الموت اختيارا، المكتبة العصرية، دط، بيروت، 1968.

[3] المرجع نفسه، ص5.

[4] عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962، ص 14 .

لعلاقتهما بغيرهما الآخر/المجتمع. معنى ذلك أنهما حيين وميتين في آن معا حيين حيثما حلا، وميتين من حيثما غابا.

سارت الشخصيتان العاشقتان إذن من الفراغ الدلالي إلى الامتلاء بما هو حرام/مدنس، إلى الجثة إلى التشيؤ. هذه هي الدورة الدلالية للشخوص الرئيسية في هذه القصة، إنها شخوص لا تنهض إلا كظل لجثة، أو مشروع جثة. فكيمياء الموت في قصة "البوغي" تجعل من "نجمة" و"جاب الله" مجرد أشكال جسدية للموت، وتمنحهما صوتا أو هيئة أو أكسسوارا لكي يُشخصا دورهما البطولي؛ أي أن القصة تخرج الشخوص من سديمية العدم إلى مستوى من التحقق التخييلي، يضفي عليها طابع الحياة. وهي محاولة لجعل الجسد واللامرئي (أنا الجسد الميت)، مجسدا وموضوعا يراهن على الاستيهام أو التذكر أو المساءلة أو المخاطبة الحوارية. وبهذا المعنى فإن التقطيعات المشهدية لسيناريوهات الموت في قصة "البوغي"، تتخذ من مصائر الشخوص الآيلة إلى حتفها أقنعة متعددة لوجه واحد هو الموت، سواء أكان موتا إراديا (انتحارا) أم قتلا.

"الصيرورة جثة" إذن هي نهاية المسار الدلالي لشخصيات "البوغي" الدينامية، إنها شخصيات موسومة بالإخفاق، وعاجزة عن تشكيل حياتها تبعا لنموذج حكائي بطولي، وبالتالي ختمت مساراتها بالموت.

إنه تحول سجلته الشخصيات على مستوى القص، وليس تلاشيا، نقول هذا تقييدا للسلطة التحطيمية للموت ما دام "ليس انقطاعا عن الحياة، وإنما استمرار لها في مستوى آخر سلبي اجتماعيا"[1].

1- 2- 2- الشخصيات المتكررة:

[1] مناحيم روث، (ميثولوجيا الموت)، ترجمة محمد أسليم، العنوان الرابط:
http://aslimnet.free.fr/traductions/articles/menahem.htm

إن هذا النوع من الشخصيات الذي أورده فيليب هامون في تيبولوجيته نوع لا يؤدي أدوارا بقدر ما يذكرنا بأوضاع معينة، تجاوزها القص، أو ينبهنا إلى أوضاع أخرى لم يصل إليها بعد. إنه يعمل على إنعاش ذاكرة المتلقي بالدرجة الأولى.

ويظهر هذا النوع من الشخصيات في قصة "البوغي" مع شخصية "المرابطة"* أو العرافة التي قصدتها "نجمة"، وشخصية الشيخ المتشح بالبياض الذي رآه "جاب الله" في الحلم.

تستهلك شخصية العرافة مساحة معتبرة من القصة، من خلال نقل كلامها الذي لا يمثل إسهاما في الحدث بقدر ما يمثل شهادة قبلية ومستبقة على نتائجه، إنه الحد الأخير الذي ستؤول إليه السيرورة السردية. تقول العرافة:

"راني نشوف في الناس، ناس بزاف ملمومين، المضرب يبانلي رحبة، فيها نسا ورجال، يا درى وليمة موت، لالا ماشي قرح، جاني زي الفرح، في وسط دار كبيرة، بصح فرح غريب، راني نشوف راجل واقف، وانت وراه، ملمومين في خيال واحد، السما غيمت، والريح هيج المضرب، فرح والا قرح، ما عرفتش آبنتي، هادا ما نجمت عليه".

جاءت لحظة العرافة هذه متنبئة بنهاية القصة، ورصدا قبليا للمشهد الأخير، إن ملفوظ هذا الخطاب هو الجسد المحتضر عن طريق اللذة، لذلك يقدم لنا في هذه القصة عن طريق توظيف لغة فيزيقية يختلط فيها الحكي التقليدي الواقعي، بالمتخيل الذي يحلق في هذا المقطع بالذات في مدارات فيها نوع من العجائبية، فالموت هنا لا يتحقق نصيا كحدث خارجي؛ أي أن قيمته لا تستمد من مضاعفة دلالته الاجتماعية والتاريخية، وانعكاساتها على شخوص السرد. إنه بخلاف ذلك حدث داخلي فردي أو شخصي، هو قضية العدم بعد الوجود، الموت بعد اللذة مطروحة لبطلين منشطرين بين

---

* لعل هذه الكلمة التي تدل في المعجم القسنطيني على العِرافة، انزاحت عن دلالتها الأصلية، التي تعود إلى المرابط والربط التي من شرائطها قطع المعاملة مع الخلق، وفتح المعاملة مع الحق، وترك الاكتساب، اكتفاء بكفالة مسبب الأسباب وحبس النفس عن المخالطات، وغيرها من الشرائط.

ينظر لمزيد من التفاصيل حول أصل الكلمة:

- عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، ط1، الجزائر، 1986، ص425.

الأنا (ملمومين في خيال واحد) والآخر (الناس/المجتمع)، الذي لا يشكل حضوره إلا خلفية هشة لمحاكمة اللذة والشهادة عليها والسخرية من فرحة الموت.

يقوم الجسد في هذا المقطع لا باعتباره تمظهرا عضويا لشيئية معزولة داخل العالم فحسب، ولكن كنسق رمزي من الدلالات المتشابكة على نحو يجعل منه صيغة تأويلية أي ممارسة هيرمينوطيقية يؤطرها إشكال أنطولوجي بامتياز، الرغبة في الوجود والمجهود من أجل البقاء حتى داخل مدارات الموت المبهمة.

لكن هل ينال هذا الجسد كامل استحقاقاته في أن يحكي الموت، في أن يؤشر على استحالته هو كجسد دون أن يجتاز مسالك اللذة؟

إن اللذة بوصفها كائنا خلاسيا صاخبا هي حالة وجود غير شرعية، حالة "فرح" غير شرعية. في هذا المقطع سرعان ما تلجأ العرافة إلى استدراك قولها بأن ما تراه هو "فرح"، بقولها "فرح والا قرح". إن حالة الوجود غير الشرعية هذه يستتبعها نفي لها بالموت، فالبطلان اللذان اتحدا في جسد واحد عبر اللذة، وأثارا سخط الناس المحيطين بهم، عَبَرَا عَبْرَ اللذة إلى الموت في جسد واحد أيضا. مما يجعل هذا المقطع ينفرد بمناغمة البعد العدمي الأبيقوري: الألم بعد اللذة، أو السم في العسل، إذ يبدو الحب مباطنا للموت، ومعادلا له، لترتسم في فضاء العرافة هذا حدود ثنائية متجاوبة: حب=موت، ولتكون الأمثولة الحكائية (امرأة مستحيلة/رجل مستحيل)، هي مركز الإشعاع الدلالي والمكون التركيبي في بنية القصة.

شكل هذا المقطع إذن رصدا خلافيا مفتوحا على التأويل لمشهد "البوغي" الأخير، عن طريق شخصية العرافة.

هذا النوع يطالعنا أيضا في ما رآه "جاب الله" في حلمه، إذ رأى شيخا وقورا في لباس أبيض يأخذه هو و"نجمة" إلى البعيد، هذا الشيخ ما هو إلا الموت حسب المعتقد الشعبي*، وهذا أيضا رصد مسبق لمشهد النهاية.

لكن لماذا وصلت "نجمة" إلى الاستباق عن طريق العِرافة، بينما "جاب الله" عن طريق الرؤيا؟.

* تؤول في قسنطينة الأحلام التي تدور حول الشيوخ المتشحين بالبياض، بأنها إنذار بالموت، ويسأل الرائي فيما إذا تمكن الشيخ من أخذه، لأن أخذه يعني أن موته قريب، أما إذا لم يتمكن من أخذه فحياته لا تزال مديدة.

هذا لأن موضوع العرافة والسحر والخفي عموما في الفكر الشعبي، والعرف المجتمعي، يستقطب العنصر النسوي أكثر من نظيره الذكوري. إنه إبراز للوضع الدوني للمرأة حتى وإن كانت من عائلة عريقة إذ "تلجأ إلى تعاطي السحر والعرافة باعتبارها سلطة خفية، تتيح لها الدفاع عن نفسها، والاسترجاع السري لما ينتزع منها علنا"[1]، ولعل "جاب الله" -إمعانا في إبراز هذا النزوع السري الذي تتميز به المرأة في تحقيق مراميها- ساق هذا المقطع:

سرنا ليها سابغ الشفر وهي توعد كل جامع

إن النذر (وعد الجامع في قسنطينة)، يرتبط أيضا بالعنصر النسوي، لذلك تطالعنا "نجمة" في هذه القصة مبرزة الوضع المنفعل والسلبي للأنثى، وسيتضح لنا هذا في الفصل اللاحق عندما نتحدث عن سرية برامجها سردية.

1-2-3- الشخصيات الواصلة:

1-2-3-1- المغني:

[1] محمد أسليم: (حرب النساء، السحر والحب): العنوان الرابط:
http://aslimnet.free.fr/articles/marges5.htm

لقد نصّ فيليب هامون على أن شخصية ما قد تنتمي إلى أكثر من واحدة من التيبولوجيات التي حددها، لذلك تطالعنا شخصية "جاب الله" أولا كشخصية مرجعية، وثانيا كشخصية واصلة. هذه الشخصية الواصلة تبرز داخل القصة كمغنٍّ مشتغل بصنعة "الزجل" و"المحجوز"*.

وبما أن الحب كلذة، واقع في الطريق المناقض للسلطة ولذلك كان ممنوعا[1]، نجد "جاب الله" المغني يبرز في وجه السلطة الاجتماعية سلطة أخرى هي سلطة اللغة، وسلطة البلاغة؛ لأنها "كممارسة اجتماعية، تقنية امتيازية بما أنه يجب دفع مبلغ معين لاكتسابها"[2].

استغل "جاب الله" هذه السلطة (سلطة اللغة)، مازجا إياها بالموسيقى التي هي من أكثر الفنون تحررا من المادية الثقيلة، لأنها تتعامل مع الصوت، والصوت مادة متلاشية كما يقول هيغل(F.Hegel)[3]؛ إذ ليس له إطار مكاني، بل ينتشر في الزمان[4]. فبدل أن يتجسد عيانيا ليؤلف أشكالا مكانية، وبدل أن يفرض نفسه من خلال التنوع الثابت للتراصفات والافتراضات، ينتمي بالأحرى إلى ميدان

---

* الزجل المقصود هنا، هو الذي يجمع بين الفصيح والدارجة، ويسميه الزجالون في بعض مناطق المغرب العربي (المزنم)، أي المستلحق بالزجل لا الأصيل منه. والزجل لونان: ما له طالع وأدوار (البيت أو التوريدة في الجزائر)، تختتم بخرجات تتفق قوافيها مع قافية الطالع، ويسمى الكامل مثل قول ابن قزمان:

صرت عازب وكان لعمري صواب   ليس نزوج حتى يشيب الغراب
أنا تايب ليس نقـــــول بـــزواج   ولا جلوة ولا عروس بتـــاج
لا رياسة غير اللعب بالزجـــــاج   والمبيت برة والطعام والشراب

واللون الثاني ما كان له أدوار تختتم بخرجات متحدة القافية، إلا أنه بدون طالع ويسمى الأقرع (العروبي في الجزائر) مثاله قول مدغليس الأندلسي:

ورذاذ دق ينـــــــزل   وشعاع الشمس يضرب
فترى الواحد يفضض   وترى الآخر يـــــذهب
والنبات يسكر ويشرب   والغصون ترقص وتطرب

المزاوجة بين الزجلين يتنج عنها اللون المعروف بالمحجوز أو المحزوز في بعض مناطق المغرب العربي.
محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس: الدار التونسية للنشر، دط، 1967، ص77-78-79.

[1] عمر أوكان، لذة النص، أو مغامرة القراءة لدى بارث، ص51.

[2] رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، دار إفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، 1994.ص13.

[3] فريدريك هيغل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1،بيروت، 1980. ص14.

[4] جان برينس: المخيلة، ترجمة خليل الجر، سلسلة "Que sais je " المنشورات العربية، ط1، بيروت 198ص69.

الزمن الفكروي، ولا يترتب عليه بالتالي من فارق بين الداخلية البسيطة، وبين الشكل والتظاهر العيني أو الجسماني[1].

قرن "جاب الله" إذن الموسيقى بالزجل باعتبارها فنا مصاحبا، والزجل بالموسيقى باعتباره فنا تأويليا، مشكلا بذلك جسدا نغميا يدعى "المحجوز"، لا يزال إلى اليوم يحيا داخل القصة وفي الحياة.

إن هذا الجسد النغمي الذي يحيا داخل القصة، عندما ينظر إليه من زاوية طبيعته النغمية لا المضمونية، يكشف عن ذاته، من خلال اشتغاله كظاهرة اختلافية، على طول تغيرات مقاديره الإيقاعية، فكل تغير يطرأ على الارتفاع والحدة والنبرة كمستويات اشتغال نغمي، يصاحبه شيء مماثل على مستوى المضمون، لذلك نحن نقاربه كاختلاف، إن الاختلاف يتحكم أيضا في الحدث النغمي على المستوى التواتري الذي تنطوي عليه كلّية الأثر الموسيقي[2]، إذ نجد مزاوجة بين ما يعرف عند أصحاب "الصنعة" بـــ (البيت / التوريدة)، وهي مقاطع ذات إيقاع متسارع نوعا ما، وبين "العروبي" وهي مقاطع "استخبارية" ذات إيقاعات رتيبة جدا.

أما من الناحية المضمونية فقد رصدت "التوريدات" لسرد الحركة؛ إذ أن كل اللحظات السردية الحرجة تم نظمها على شكل "توريدات" ذات إيقاع متسارع مثل:

بالبغية تقوى غرامي واهلكني سابغ الشفـــر

نتابع في مرضاه والع

بعد ما رقدت همومي تبت على الاريام والخمر

قلت أنا لله راجـــع

لمنين ابعتي سلامـــي وجا لي مرسول بالخبـــر

وحدثني بلفظ الشنايع

هذا هو المقطع الأول من الأغنية، والذي بدأ بأحرج لحظة سردية مفضية إلى الموت، وهي لحظة دعوة "نجمة" لـــ "جاب الله" كي يغني في ختان ابنها.

---

[1] فريديريك هيغل: فن الموسيقى، ص26-27.

[2] عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1993. ص82.

أما "التوريدة" الثانية، فهي ترصد لحظة حرجة أخرى وهي انكشاف سر علاقة "جاب الله" بـــ"نجمة"، ونفيه. وهي لحظة حركية يلائمها أيضا الإيقاع المتسارع:

بحر الحب غميق طامي   جددولي كيسان الخمر
وارمى سالفه كل والع
وجبدت أناي غرامي   سالف نجمة سابغ الشفر
لين دهشوا دوك الربايع
ظهرت ما كان كامي   راهم قبلك صربة الغدر
انقل روحك دا السوايع

ورصدت مقاطع "العروبي" رتيبة الإيقاع لسرد اللحظات ذات المضمون العشقي والاستذكاري مثل:

يا من يفهم دا الجواب يصنت لي   نعلمكم ما يصير على كحل الحاجب
مادا عديت أنا و ولفي في الدنيا   ليس نبيح بسرها عمري يا صاحب

لقد اشتغلت هذه الأغنية داخل القصة بأن أسهمت في بناء المكونات السردية، وعلى رأسها الشخصية التي نحن بصدد دراستها، فقد استطاعت أن تمنحها الدماء وتضفي عليها الحياة، كما استطاعت أن تشتغل كإرصاد للنص السردي (**mise en abyme**) وتلخيص لكل مكوناته[1].

لقد توقع "جاب الله" المغني في هذه الأغنية موت "جاب الله" المحب، فراح يسوق أغنيته هذه وكأنه يسجل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته، أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث وتكرار الحقائق مع التغيير منها في أضيق نطاق ممكن[2].

يعمل النص إذن على تفجير اللغة التي تقوم على بعد شمولي، يتساوق فيه الحكي التلقائي المتدفق والمشحون بالأفكار والحقائق، مع القول الشعري الغنائي، وكأن "جاب الله" لا يثق كثيرا فيمن سيروُون هذه القصة، لذلك راح يختصرها في مقاطع المحجوز هذه، التي تتسلح في مقاومتها للموت بخلق بلاغة استذكارية يُعنّف من خلالها المحكي المميت. ويكمن ذلك في توتر الجمل والمجازات

---

[1] ثائر زين الدين: قارب الأغنيات والمياه المخاتلة، توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية.
http://www.awu-dam.org/book/01/study01/302-S-Z/ind-book01-sd001.htm

[2] زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دط، القاهرة، دت، ص220.

الهاجسة بدلالات التوقف، وانعدام الحركية، وانقطاع خيط التواصل. وهذا يرفده الالتجاء من "التوريدات" إلى "العروبي" الذي بواسطته يهرب الصوت راجعا إلى مداه الأول (الله يا سود الميامي)من خلال لحظات التذكر.

يتحدد الغناء هنا بوصفه حالة وجود بكاملها، لا تنتهي بالمحو والرحيل الأخير إلى ما وراء المدار البشري؛ إذ أنه على مدارات النص، تبرز مغامرة البحث عما به ترتج أنساق الميتافيزيقا وثنائياتها المغلقة، في الوقت ذاته الذي يغادر فيه الموت تمظهراته بوصفه واجهة مقابلة للحياة، يغادرها لا ليتقولب داخل وثوقيات جاهزة بيقينياتها المتكلسة، ولكن ليطأ عتبات حريته الأولى، فيكون حينئذ بمقدوره أن يتحدد باعتباره شرطا ممكنا لحياة أخرى.

يا لو كان الأمر واقع

قولوها سبة غرامي تنقل دمي سابغ الشفر

واناي بالعشـــق والع

إن "لو" هذه تفتح الغناء أو "حالة الوجود" على هشاشة الاحتمال، إنها تتخيل الكارثة الوشيكة الحدوث، فلا تفتح الجسد فقط على الصيرورة جثة وإنما تفتح الأغنية نفسها على تجربة الموت.

هل هذا ما نسميه عيش اللحظة الأخيرة؟، إن عيش اللحظة الأخيرة إمكانية وتعبير متناقضان مع نفسيهما؛ إذ كيف يعاش ما يلغي العيش كله، وكيف يعبر عما يسم التعبير بالإفلاس المطلق، كيف يمكن بشكل ملموس معرفة الصيرورة التي تقضي نهائيا على الشروط الممكنة لكل معرفة ؟.

ربما لهذا كله راح "جاب الله" يلصق اسمه واسم "نجمة" على الأغنية في قوله مرة: (نجمة يا نجمة ما بقالك الصواب في اللوم علي)، وقوله مرة أخرى (واينهم اللي قالوا نفتنوا على جاب الله).

إنه بهذا يخلق لهما سلطة لا تكون فاعلة إلا داخل عالم السرد الذي تكتسب شرعيتها منه، فتعمل على "تقوية عنصر الإيهام بالواقع، وإزاحة الفاصل بين الواقعي والوهمي، كما أنها تلغي أهم عنصر في القص التقليدي وهو عنصر التوقع"[1].

[1] حسين خمري فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص23.

إن إطلاق تسمية على المولود الجديد هي إدماج له في الخطاب الاجتماعي، والتحريم الذي يمس اسم الميت هو إقصاء للميت من هذا الخطاب، وذلك لكون الجثة صامتة، والصمت مرتبط بالموت طبيعيا وثقافيا؛ طبيعيا لأن الجثة خرساء، وثقافيا لأنها تقع خارج إطار الدلالة[1].

وبعيدا عن هذه الدواعي السردية، ماذا يبقى بعد زوال الجسد غير الاسم والأغنية؛ الاسم لأنه أحد أسرار الإنسان، أحد ألغازه، إنه الحد الفاصل بين الظاهر والحال العادية، الاسم رمز وتأويل، إنه المعجزة والدلالة في مشوار الإنسان الغامض.

ولأن الاسم دلالة، بدت شخصية "جاب الله" الواصلة (المغني)، متعلقة دوما بنوبة "الحسين"، هاربة من الرمل والديل*: (كان زجال حسيني ما يعرف رمل ما يعرف ديل).

لتحيلنا بذلك على شخصية "جاب الله" المرجعية المتعلقة "بنجمة بن حسين" في عليائها، والهاربة من النوبات الأرضية (الرمل)، والنوبات التابعة (الديل). تفسر هذا، العبارةُ التي ساقتها الأغنية على لسان "نجمة" في قولها: "راه النوب عندي واعتناني لا تقصر".

أليس هذا "النوب" هو ما أشرنا إليه سابقا بأنه مقام "الحسين"، الذي يرتبط به اللقب العائلي للبطلة؟.

يختتم هذا "المحجوز" بمقطع "زندالي" تتراقص له النساء شاهرات مناديلهن يمنة ويسرة، قافزات على العبوديات الكلية والمستمرة للجسد، التي يخضع لها سن الرشد ولا يستطيع الإنسان المتمدن أن يقفز عليها إلا بواسطة لحظة الرقص هذه: (الزجل عطر المسا، والنوب شطح النسا، المحارم تطّاير، والشنايع تتفاخر...)، لكن ماذا لو عرفنا أن "الزندالي" هي رقصة السجناء؛ إذ إن هذا "المكون من

---

[1] فانسان توماس:(الجثة واللغة والصور)، ترجمة أحمد الفوحي، العنوان الرابط:
http://saidbengrad.free.fr/al/n4/11.htm

* الرمل: طبع منخفض، يعتمد على العقود الرباعية تؤلف عليه أناشيد الضراعة في الكنائس الغروغورية. أما الديل (في قسنطينة) والذيل في سائر المناطق فطبع منخفض أيضا تتداخل فيه الطبوع الشرقية والغروغورية القديمة ويعتمد على أجناس أو عقود ثلاثية أو رباعية أو خماسية.
محمد بن حسين الحايك: الكناش، ص10-11.

مكونات المحجوز، ذا أصل تركي حسب المنظرين الموسيقيين، كان يعزف في زندانات (سجون) اسطنبول فيرقص السجناء، وكلمة (زندالي) ما هي إلا تحوير لكلمة (زنداني) التي تعني السجين"[1].

إنها رقصة سجينات الجسد والمجتمع اللواتي يتحولن في هذا المشهد إلى شتيت دائم الارتحال بين قطبي المجتمع والجسد، اللذين لا يتواشجان إلا لينخرطا معا داخل مشهد الموت، وقد بات احتفالا تزهو داخله اللغة بفتنتها، والكلمة بغوايتها.

1-2-3-2- الــــراوي:

لقد أدرج فيليب هامون الرواة ضمن نموذج الشخصيات الواصلة، لذلك سنعمد إلى دراسة الراوي في قصة "البوغي"ضمن هذه التيبولوجية.

أ- مدخل إجرائي:

يجب أولا أن نميز وظائف باقي الشخصيات باعتبارهم ممثلين، عن وظائف الراوي الذي يمارس قبل كل شيء وظائف عرض وتنظيم السرد أو مراقبته، في حين أن الممثل يقوم بملء وظيفة تكون من خلال وضعه، واستجاباته (ردات فعله)، وأقواله، وظيفة تأويل. ويملأ الراوي أيضا في بعض الأحيان وظيفة تأويلية ولكن على مستوى مختلف من مستويات رؤية قيمة الصدق المربوطة بخطابه[2]. هذا ما سنعرض له بمزيد من التحليل لاحقا.

إن مقولة الراوي في علم السرد، مقولة لا تمكننا من معرفة "مدى تحكم الراوي في الجهاز السردي"[3] فحسب، بل هي مقولة أنتجت إجراءات عملية أخرى تتيح لنا كشف العديد من مغميات اللحظة السردية، كمفهوم "الرؤية" الذي "يظهر طريقة نقل الراوي للأحداث، وتصويرها لمتلقٍ افتراضي"[4]. كما تمكننا هذه المقولة أيضا من كشف علاقة الراوي بمرويه، وتحديد الوظائف التي يقوم بها داخل المتن السردي. ولنقف أولا مع وظائف الراوي.

أ-1- وظائف الراوي:

---

[1] H'sen Derdour : Le Malouf, ses composants et compagnons de routes, Assemblée populaire communale d'Annaba, commission de la culture, tourisme et des sports. Algérie 2001 , p398.

[2] Jean Michel Adam : Le texte narratif, édition NATHAN, France, 1984 pp177-178.

[3] مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2001، ص44.

[4] Groupe U : Rhétorique générale, p187.

إن أول وظيفة منوطة بالراوي هي وظيفة السرد في حد ذاته، وهي وظيفة بديهية إذ إن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية[1]. فالأحداث لا تكتسب صفة سرد إلا إذا نقلها الراوي إلى طبيعة جديدة من الواقع (العالم، التاريخ)، إلى المتخيل الذي يشكل عالما افتراضيا[2]. أما الوظائف الأخرى فسنجملها فيما يلي:

- **وظيفة تنسيق (régie): إذ يأخذ السارد على عاتقه التنظيم الداخلي للنص القصصي، كأن يذكِّر بالأحداث أو أن يربط بينها.**
- **وظيفة انتباهية (phatique): وهي وظيفة تتمثل في اختبار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه في المقاطع التي يتواجد فيها المتلقي على نطاق النص، حين يخاطبه السارد مثلا بصفة مباشرة، كأن يقول الراوي في الحكاية الشعبية مثلا: "قلنا يا سادة يا كرام...".**
- **وظيفة إبلاغية إيديولوجية: تتجلى في إبلاغ رسالة للقارئ تتمثل في مغزى أخلاقي أو إنساني، وتتمثل أيضا في النشاط التفسيري أو التأويلي للراوي[3]. ولا تقتصر وظيفته الإيديولوجية على تفسير وتأويل الأحداث والمواقف، بل إنه يعمل على ملإ بياضات القص وفجواته، وينسى من الآن فصاعدا أنها كانت فراغات بيضاء[4]. إنه ينظم الكائن (الواقع) بما هو أحسن (المتخيل)، فيمنح الفراغ السميولوجي ثقله الأنطلوجي وينشط حركة التمثل[5]. إن هذه الفراغات التي يملؤها الراوي بكثير أو قليل من الإجادة، هي التي تضمن له وظيفته الهدف وهي الوظيفة التأثيرية؛ إذ إن أبسط تعريف للخطاب "أنه كل تلفظ يفترض متحدثا وسامعا يكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني"[6].**

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار التونسية للنشر، د ط، 1986، ص103.

[2] سليمان حسين: الطريق إلى النص، مقولات في الرواية، العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/97/study/31-s-h1/ind-book-sd001.htm

[3] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ص104-105.

[4] Jean Michel Adam : Le texte narratif,p10.

[5] محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، دار المنتخب، ط1، بيروت، 1993، ص34.

[6] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/00/study00/243-m-b/ind-book00-sd001.htm

هذه هي -في عجالة إجرائية- مختلف الوظائف التي تمكن الراوي في النهاية من الاضطلاع بمهامّه كمنظم للبرنامج السردي.

بقي أن نعرف في هذه العجالة الإجرائية علاقة الراوي بالحكاية في أنماط السرد المختلفة، فمن المفيد أن نضبط علاقاته بالسرد كما سبق وأن ضبطنا وظائفه المختلفة.

أ-2- علاقة الراوي بالحكاية (narrateur/histoire**):**

يمكننا في هذا الصدد أن نميز نوعين من العلاقات:

راو غريب عن الحكاية (narrateur hétérodiégitique**):**

هو راو له مسيرة مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها[1]، نستطيع أن نعرفه بأنه "شخصية تاريخية بيوغرافية لا تنتمي إلى العمل بل إلى العالم"[2].

لكن جيرار جينيت (Gérard. Genette) لم يكن مطمئنا تمام إلى واقعية الراوي القادم من خارج الحكاية، فبعد أن عرفه بأنه الذي: "ينهض بالسرد في القصة الأصلية محتلا المستوى الأولي من السرد مهما كان ضمير السرد"[3]، أكد على أنه راوٍ كاتب (مؤلف). يقول جينيت: "إن الراوي من خارج الحكاية يلتبس تمام الالتباس بالكاتب، ولن أقول كما يقول الغير "الضمني"، بل أقول الصريـــــح والمعلن فعلا ولكني لا أقول "الواقعي"، بل أقول قد يكون أحيانا (نادرا) واقعيا"[4].

وكما لم يكن جينيت مطمئنا إلى واقعية الراوي الغريب عن الحكاية، لم يكن أيضا مطمئنا إلى درجة غربته أو غيابه عنها، فبعد أن بين أن حضور الراوي المشارك يتراوح ما بين البطولة في الحكاية، إلى الشهادة عليها، استنتج أن الغياب عن الحكاية مطلق، وأن الحضور فيها درجات، ثم أشار إلى أنه يحدث أن تتجلى معاصرة نسبية بين الحدث وسرده بفضل استعمال المضارع الدال على الحال[5].

وهذا ما وصفته جماعـــة "U" بأنه نوع من المثالية العلمية لمقولة الرؤية، حيث يبدو السارد كمنظم

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 102.

[2] Jean Michel Adam : Le texte narratif, p93.

[3] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينيات في تونس، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس2001. ص36.

[4] المرجع نفسه: ص38.

[5] المرجع السابق: ص36-37.

موضوعي للزمن، يجمع الأحداث ويديرها، دون أن يتجلى شخصيا تاركا المعنى ينبثق وكأنه من نفسه[1].

راو متضمن في الحكاية: (narrateur homodiégétique):

هو راوٍ حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها، ويُلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم[2]. إن حضور هذا السارد في حكايته درجات كما ذهب إلى ذلك جيرار جينيت، ويمكن أن نميز هنا بين وضعيتين لهذا الحضور: وضع أول يكون فيه الراوي بطل سرده، ووضع ثان يلعب فيه الراوي دورا ثانويا (كملاحظ أو مشاهد).

ويمكننا جمع مستويات السرد وعلاقة السارد بالحكاية حسب الجدول التالي[3]:

وضعية الراوي		
مستوى السرد / علاقة الراوي بالحكاية	**سرد ابتدائي**	**سرد من الدرجة الثانية**
غريب عن الحكاية	+	-
متضمن في الحكاية	-	+

إن مستوى السرد يتحدد بعلاقة الراوي بالحكاية؛ إذا كان غريبا عنها سجلنا وضعية إيجابية للراوي في مستوى السرد الابتدائي، وسالبة في مستوى السرد من الدرجة الثانية. وإذا كان الراوي متضمنا في الحكاية سجلنا وضعية سالبة في مستوى السرد الابتدائي، وموجبة في مستوى السرد من الدرجة الثانية. وكما لاحظنا، فإن علاقة الراوي بالحكاية تسهم في إفراز مقولة سردية أخرى هي التبئير؛ أي أن درجة تبئير الحكاية متوقفة على طبيعة علاقة الشخصية بالراوي في السرد.

فإما أن يكون السارد> الشخصية، حيث يعلم ويقول أكثر مما تعلمه الشخصية، وإما أن يكون مساويا لها (سارد=شخصية) فلا يقول إلا ما تعلمه، وهذه هي الحكاية ذات وجهة النظر التي يسميها بويون (J.Pouillon) الـ"رؤية مع"، وإما أن يكون السارد<الشخصية، فيقول أقل مما تعلمه وهذا هو السرد الموضوعي أو "السلوكي" الذي يسميه بويون "رؤية من الخارج" ونتيجة لهذه

---

[1] Groupe U : Rhétorique Générale, p187.

[2] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص102.

[3] المرجع نفسه، ص102.

العلائق بين السارد والشخصية تنتج درجات تبئير الحكاية فالنمط الأول الذي يمثل الحكاية الكلاسيكية هو ما يطلق عليه الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر. أما النمط الثاني فهو الحكاية ذات التبئير الداخلي. أما النمط الثالث فهو الحكاية ذات التبئير الخارجي[1].

إذن علاقة السارد بالحكاية تنتج مستويات السرد، وعلاقته بالشخصية تنتج درجات تبئير الحكاية.

ب- الراوي في قصة البوغي:

إن عادة الحديث باللغة تقوم على نسق من العناصر اللسانية القابلة للتمظهر صوتيا، وظيفتها الاستجابة لمنبه معين (يتطلب عموما استجابة عاجلة)، بكيفية دينامية، معبرة عما يجب، لا على المظهر التواصلي الخالص فقط، ولكن أيضا على البعد الانفصالي المتضمن في الاستجابة اللسانية للذات المتحدثة[2]. إذ إن ملفوظا حيا ينبثق بدلالة، في لحظة تاريخية، وداخل بيئة اجتماعية محددتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية، المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي الإيديولوجي، القائم حول موضوع ذلك الملفوظ[3].

هذه الحيوية هي ما يطبع الخط العام للرواية في قصة "البوغي"، على اعتبار أنها عرضٌ شفوي لإديولوجيا أحادية يحتل فيها الراوي المقام السردي الأول، وملفوظُ حيٌّ يعتمد على قص الأحداث المدرجة في القضية (حب/موت) على اعتبار أن القضية هي سؤال عن حالة اختراق المحظور. ولكن هذا القص متلقى فقط من جهة الدليل، إنه العرض الإقناعي لشيء قد وقع أو متصور أنه وقع، وليس السرد إذن قصا بالمعنى الروائي المهمل، إنما هو تقديم حجاجي شفوي "يتوفر بالتالي على طبيعتين إلزاميتين:أولا عريه فلا استطراد ولا تشخيص ولا محاججات مباشرة؛ إذ ليس هناك تقنية صالحة للسرد، فعلى السرد فقط أن يكون شفافا محتملا موجزا. ثانيا وظيفته؛ إذ أنه يهيء

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج،ترجمة: محمد معتصم، عمر حلبي، عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1996. ص201-202.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت، 1991، ص90.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص44.

للمحاججة، وأحسن تهييء هو ذلك الذي يكون فيه المعنى مختفيا حيث الأدلة موزعة على شكل أصول غير واضحة(بذور التصديقات)[1].

لذلك ينهض الراوي في قصة "البوغي" بوصفه راويا إطاريا، يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، غريبا عن الحكاية، مسجلا مستوى سرد ابتدائي بعيد عن الإشكال والتعقيد والتركيب، مراهن على العري، والبساطة، والبداهة، والبكارة، والإشراق الفطري، باعتبار هذه جميعا أهم مصادر الاختزال والضغط، والتسريع في الأمكنة والأزمنة، والأحداث، مأخوذا بطقوس الحكي الموروثة، والمحتشدة باليقظة والانتباه والتلخيص والاستشفاف، محكما السيطرة على متلقين مسجونين داخل فضاء اللغة القصصية الآسرة.

إن الراوي في هذه القصة متعين بسماته، وبالمسافة التي تفصله زمانيا عما يروي.بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا لكونه راويا لها.

هذا الراوي المفارق لمرويِّه، والغريب عن الحكاية، يتصف بأنه يروي متنا لا ينتسب إليه، وإنما يقتصر دوره في الأخذ عن راوٍ سابق والإرسال إلى مروي له، يتعدد تبعا لتعدد الرواة، ويتكاثر كلما تكاثر عددهم. والأمر نفسه ينطبق على المروي (قصة "البوغي") المباح أمام عدد غير معروف من الرواة، مما يجعلها كغيرها من السرود الشفوية "تتسم بأنها عرضية"[2].

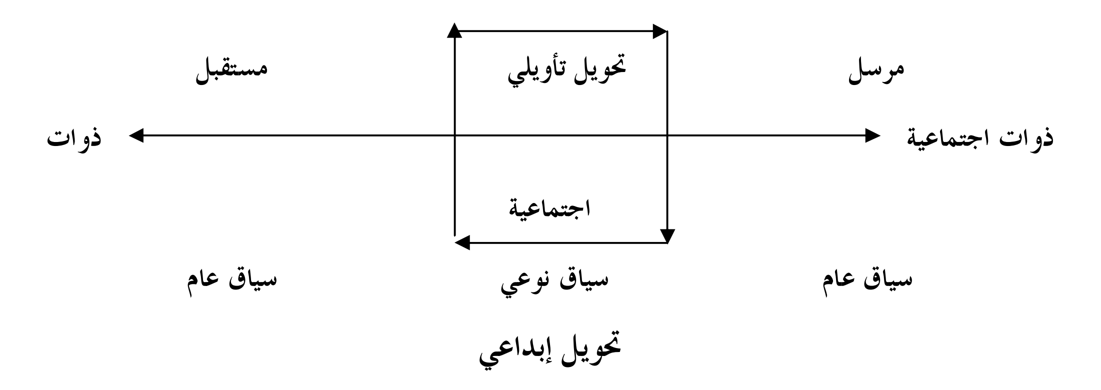
يبدأ الراوي في الموروث الشعبي عموما حكايته بجملة استهلال، "وتقف موضوعة الاستهلال في القصة عنصرا له تأثيره الذي يتوزع على مدارين: الأول نفسي استقبالي، على اعتبار القص رسالة (مرويا)، صادرة عن مرسل (راو)، قاصدة مستقبلا (مرويا له). وهذه هي أركان الرسالة الأدبية من منظور الاتصال. "ويتحتم النظر إلى أدبية القص أو شعريته، من خلال أركان الرسالة، وبين كل من المرسل والمستقبل سياق مشترك تقع الرسالة على مسافة منه. المسافة تشغل آليات تحويلية من السياق إلى المرسلة فيما يخص المرسل إبداعيا، ومن المرسلة إلى القص عبر السياق فيما يخص المستقبل تأويليا، وتوضح ذلك الخطاطة التالية"[3]:

---

[1] رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ص74-75.

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص 15-16.

[3] ناهضة ستار: السرد في القصص الصوفي: المكونات والوظائف. العنوان الرابط:



يكتسب إذن النص السردي سلطته ليس لكونه نصا ملتهبا، ولكن عن طريق بعض الثوابت السردية التي تكرسها الثقافة، والممارسات المتعددة، واستعمالاتها المتواترة، والتي تجعل القارئ أو المستمع منذ البداية في قبضة الحكاية وأسر القصة. "كان يا ماكان"، "قال الراوي يا سادة يا كرام"، "بسم الله بديت وعلى النبي صليت"... إنها البوابات العديدة للولوج إلى العالم السحري للسرد، وبلغة علم السرد تسمى "عتبة النص القصصي، وتسمى أيضا بلغة التحليل الشكلي الثوابت السردية التي نجدها تتكرر في بداية كل حكاية، وتؤطر سلطتها، وتميز ما بينها وبين الخبر الذي يفيد الإعلام والإخبار"[1].

بما أن السرد المنطوق يستدعي "صيغة استجابة دينامية لدى المتلقي إلى جانب المظهر التواصلي المتضمن في الاستجابة"[2]، فإن هذه القصة المروية بضمير الغائب تبدأ بجملة الاستهلال التالية: "قالّك ما قالّك على نجمة بن حسين..."

تحيلنا هذه الجملة التي لا تشبه أيا من موضوعات الاستهلال السابقة، أولا على حساسية المجتمع القسنطيني المفرطة لمطارحات (القيل والقال)، إنها بمثابة إنذار بخدش وشيك لكريستالية العائلات المتلفعة بالألقاب الكبيرة. هذه الحساسية هي التي تجعل السامع القسنطيني يؤسر داخل عوالم الحكي بمجرد أن يسمع هذه الجملة الاستهلالية دون غيرها. وثانيا على راوٍ أولي يتكلم موهما بالغياب

http://www.awu-dam.org/book/03/study03/25-N-S/ind-book03-sd001.htm

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 25.

[2] محمد الماكري: الشكل الخطاب، ص91.

وبالموضوعية، وبطول المسافة التي تفصله عما يروي، لكن تخفيه ليس سوى خدعة ووهم ينجلي عندما نتحدث لاحقا عن نواياه الإيديولوجية.

لقد اتسم التشخيص الشفوي في قصة "البوغي" بتوسيع المسافة بين الراوي والعالم المشخص. فالراوي يكف نهائيا عن التعليق المباشر أو عن التبرير النفسي والإيديولوجي، وتكاد تنعدم تلك الوظائف التنبيهية التي توجه المتلقي، إلا في تركيزه على وجهة نظر دون أخرى، إذ أننا لا نكاد نعثر في حقيقة الأمر على مقاطع سردية تعكس نفسية الراوي، أو خواطره وانفعالاته، فهو يتعامل مع محيطه تعاملا حياديا يبدو أحيانا من خلال مجموعة من الأفعال القصيرة المتلاحقة (اشتات، عاونتها، جابتلها، حكمت، قرات، قصت، ...). مسجلا بذلك نموذجا سرديا محايدا، تَسِمُهُ رؤية خارجية محدودة، "تكتفي الكاميرا فيها بتسجيل عالم سردي مرئي ومسموع، تَسِمُهُ استحالة الرؤية الداخلية، إذ لا تتيح الكاميرا غير العرض الخارجي للحركة السردية، حيث تكون حياة الممثلين مجتزأة بطريقة غير مباشرة من كلام الراوي"[1].

والراوي في القصة ليس المتكلم الوحيد، إذ تشاركه الشخصيات الكلام، وهو الذي يورد كلامها، ويختار الأسلوب المناسب لنقله، لذلك يحتل خطابه الناقل المستوى الأولي من السرد، في حين يقع خطابها المنقول في المستوى الثاني منه. وخطاب الشخصيات يكون إما داخليا أو منطوقا، لكن الراوي ينقل ضربيه إما مباشرة وإما بصفة غير مباشرة[2].إذ غالبا ما يعمد إلى عدم نقل خطاب الممثلين في كل امتداداته وتفريعاته ملخصا إياه على هيئة خلاصات:

- خطاب خارجي مسرد يلخص الأحاديث المتلفظ بها بصوت عال.
- خطاب داخلي مسرد يلخص الأفكار والهواجس الداخلية[3]

لقد عمد الراوي إلى نقل الكلام الذي سبق نفي "جاب الله" كما هو دون تلخيص، وكذلك كلام العرافة، و كلام "المناولية". ومن خلال تركيز الراوي على نقل خطاب دون آخر تتضح لنا نواياه الإيديولوجية، إذ إن كل انتقال من حلقة سردية إلى أخرى يقتضي تقليص الوقائع القابلة للاشتغال

[1] Jaap Lintvelt : Essais de Typologie narrative, édition José Corti, Paris, 1981, p76.

[2] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص 39.

[3] Jaap Lintvelt : Essais de Typologie narrative 57.

كحدث، والسير بالخيط السردي إلى نهايته المنطقية، وهو ما يتطابق مع "التشبع" الذي يؤدي بالنص إلى الامتلاء الدلالي. ولكن الحدث يبنى أيضا في السياق الداخلي للنص أي المرجعية المباشرة التي يشيدها النص من خلال بنائه الخاص. يمنح هذا العنصر أو ذاك وضع حدث وبناء، وعليه فإن الانتقال المشار إليه أعلاه مرتبط أشد الارتباط بالخيار الإيديولوجي للسارد، فالتركيز على هذا العنصر دون ذاك واعتباره حدثا معناه تثمين لزاوية نظر معينة على حساب زاوية نظر أخرى[1].

فالراوي أثناء تعامله مع هذا المروي البعيد عنه، والذي يفترض حياده بإزائه، يجد نفسه أمام تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية التي يتبناها، ومجمل الإيديولوجيات المتواجدة في مجتمعه وعصره وأشكال انعكاساتها في ذهنه وفي أذهان الناس الذين يحيا معهم[2]. هذا ما يوجه روايته للأحداث توجيها خاصا، فتظهر القصة كمنتوج معقد لتناقضات التاريخ والمرحلة التي أنتجت فيها. فالأدب ليس مضمونا إيديولوجيا له شكل أدبي جمالي، وبناءً معين للإيديولوجيا العامة، أو نسقا لغويا يعيد إنتاجها، أو كتابة واضحة شفافة للرؤية الإيديولوجية للراوي. إن الأدب والتاريخ والزمن والعلاقة الاجتماعية، يشكلون وحدة متناقضة وديناميكية ذلك أن علاقة الأدب الموضوعية بالإيديولوجيا تظهر في كونه هو ينتج آثارا إيديولوجية، لذا فالإيديولوجيا العامة تبدو مضمرة ومختفية في النص الذي تكشفه وتكشف بالتالي إيديولوجيته لتصبح صريحة[3]. إن السلطة القمعية المميتة التي فرضتها القصة لمواجهة "الحب" المنظور إليه كحرام مجتمعي، هي فعل إيديولوجي يهدف إلى المحافظة على نسق اجتماعي معين، عن طريق فرض مفاهيم خاصة بالعائلة، والمؤسسة، والطبقة، وثقافة المجتمع، ذلك أن الإيديولوجيا هي "منظومة من المفاهيم تضبط التوجه العام لكل الفئات؛ إذ ينطلق المفهوم السوسيولوجي من دراسة الإيديلوجيا كظاهرة اجتماعية تتحكم في السياسة، والأخلاق، والوعي الجمالي، والنظام الفكري. فقد تكون سائدة ومنتشرة بشكل واسع عن طريق مركَّبة من الأفكار، تعمل على تبرير النظام القائم، الذي يساعد على نشرها بمختلف الأجهزة الإيديولوجية: السياسية والقانونية، الدينية والمدرسية الإعلامية، النقابية، والعائلية، والثقافية،

---

[1] سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصية الروائية، وراية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا.

[2] عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984، ص 95.

[3] المرجع السابق، ص 94.

والقمعية، مخفية حقيقتها كإيديولوجيا. وهذه الإيديولوجيا لا تطفو على السطح بشكل بارز إذا قوبلت الطبقة التي تمثلها بالمواجهة والرفض من القوى المضادة"[1]. يمكّننا هذا من أن نسوّغ الاختلاف الطفيف الذي سجلناه -على مستوى السرد- في الروايتين؛ فكل رواية تمثل رؤية معينة لراوي معين وتعكس أفكاره . وقد سجلنا رواية لراو يركز بشكل لا فت على كلمة "مات"، بدل "اتّقتل" التي يكرسها راوي آخر، في أثناء الحديث عن وفاة "جاب الله". إن صيغة "مات" التي يطلقها هذا الراوي تأسر حدث الموت في الماضي المنتهي، بصيغة تنزع عن الموت بسرعة سمة الحاضر والآتي، لتقذف به في فضاء الماضي واللاآتي. إنها تبرز إلى أي حد يروم الأحياء -ربما انطلاقا من إحساسهم المأساوي بكونهم فانين- إلى التخلص من آنية الموت وعدم تحيينها، كما لو كانت الحدث الذي مر والذي يتوجب نسيانه، عبر التخلص من الجثة بسرعة ودفنها، والتخلص في آن من ظلال المعنى الجنائزية التي ينشرها الموت. تبدو هذه الصيغة كثابت من ثوابت اللاوعي البشري لأننا لا نجدها في العربية وحدها إن الصيغة "مات"، تحيل فعلا على زمن فارغ يشتغل خارج التعاقب الزمني، مسكونا بنظامه الشكلي الجامد الذي تنسحق تحت وطأته الأجساد وتستسلم لغريزة الموت، دونما إحالة على الفاعل، إنه الموت في مجانيته، دون محاكمة، ولا إدانة.

إن "مات" هذه التي حلت محل "اتقتل" هي بمثابة الدفاع السري للراوي عن الموقف المجتمعي ككل من الانتهاك الذي وقّعه البطلان.

هذا الراوي نفسه تخير عبارة "طاحت مع جاب الله"، للتعبير عن العلاقة العشقية بينهما بدلا من "اشتات جاب الله" التي أطلقها الراوي الآخر، وذلك لأن كلمة "طاحت مع" بكل ما فيها من سقوط وإسفاف، هي في حد ذاتها إدانة سرية يشهرها الراوي في وجه هذه العلاقة.

ربما لذلك ذهب رولان بارت إلى أن "البشر يستطيعون دائما أن يحقنوا القصة بما عرفوه وما عاشوه، وإن لم يكن ذلك كذلك، فسيكون على الأقل في إطار شكل يكبح التكرار ويقيم للصيرورة نموذجها"[2].

---

[1] عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، الجزائر،2001. ص 14.

[2] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، المغرب، 2002، ص 92.

إن المتخيل باعتباره مجالا لانبجاس الرموز، لا يكتفي بإعادة صياغة الأشياء، أو ترتيب الصور والحكايات، لأنه بقدر ما يورط الذات الفردية في عملية إنتاجه، بقدر ما يتجاوزها ليلتقي باعتبارات ما يسميه بول ريكور (Paul Ricœur) بـــ "المتخيل الاجتماعي"، وهنا تدخل لعبة التحرر والدمج والاختلاف والتطابق، سواء أكان ذلك على صعيد الثقافة الوطنية، أو على مستوى الأدب الكوني، الأمر الذي أدى بريكور إلى القول بأننا لا نمتلك السلطة الإبداعية للمخيلة، إلا ضمن علاقة نقدية مع هذين الشكلين من الوعي المغلوط -ويقصد الإيديولوجيا واليوتوبيا (Upopie)- على اعتبار أن الأولى تتستر وتتموه في صياغة خطاباتها، وأن الثانية تنسج أحاديث يتجاذبها الاستيهام والإبداع، وتتأرجح بين الرغبة في الهروب والتطلع إلى المكوث[1].

إن الإيديولوجيا قد تكون مرتبطة بطبقة اجتماعية حينما تكون في الحكم، وتقابلها اليوتوبيا أو الطوباوية. والفرق بينهما أن الأولى "هي نظام فكري يمكن أن يتعايش مع الحالة الراهنة في المجتمع، أما الطوباوية فهي معارضة واضحة للحالة الراهنة"[2]. وبصيغة أخرى فإن الإيديولوجيا هي ذهنية الفئة الحاكمة التي تسعى إلى تحقيق مصالحها، والطوباوية هي أفكار الطبقة المحكومة التي ترى في إيديولوجية الطبقة الحاكمة النزعة النفعية، فتحاول التخلص منها قصد تغيير الأوضاع واحتلال مكانها، ومن ثم تصبح هي الأخرى إيديولوجيا، لأنه بامتلاكها السلطة تسعى إلى الحفاظ على مصالحها. كما أن كل يوتوبيا تحمل في جذورها بذرة إيديولوجية"[3].

ولا تتحول اليوتوبيا إلى إيديولوجيا، إلا باعتبارها تشكل مجموعة الانعكاسات داخل المخ البشري للواقع الاجتماعي الذي يعبر عنها ويثبتها بواسطة الكلمة والرسم والخط أو بأي شكل سيميائي آخر[4].

---

[1] محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، ص 9.

[2] مجدي وهبة: (أية إيديولوجية)، مجلة فصول ، ع4، سبتمبر 1985، ج 2، ص 35.

[3] عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 20.

[4] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد باردة، ص4.

إن الصراع الأول بين اليوتوبيا والإيديولوجيا في قصة "البوغي"، كان مؤسسا على حدث مكروه اجتماعيا (الحب)، وأنتج حدثا مكروها اجتماعيا أيضا (القتل)، ولكنه مسوغ كقصاص، وبالتالي أدى إلى انتصار الإيديولوجيا وتكريس طبقتها الممثلة لها (الطبقة الحاكمة).

انتقل هذا الحدث للرواية عبر قنوات متعددة الأولى الأقرب إلى الحدث زمنيا وطبقيا، كرست الإيديولوجيا السابقة. أما الثانية الأبعد عن زمن الحدث والطبقة، فقد قلبت اللعبة بأن كرست ما هو يوتوبيا كإيديولوجيا، وجعلت الحدث الذي كان مسوغا كقصاص مستنكرا على المستوى الإنساني كجريمة (فات الخريف وزاد الشتا، والروض حزين، لا نسري، لا سوسن، والطيور الفصاح من كل جهة تنوح...) هذا ما شفع به الراوي الثاني مشهد الموت الأخير كنوع من الإدانة. وبالتالي لا نستطيع أن نقبض على عرض حجاجي ثابت لهذه القصة، بسبب الارتجاعات التأويلية المتعددة لها، وهذا ما يجعل الراوي هنا، بفعل تواشجه مع سلسلة من الدوال النصية المتعالقة فيما بينها، (الشخوص، الأحداث، الفضاءات)، حاملا لوعي ممزق أنهكه البحث عن يقين ضال ليس يسعفه في الاضطلاع بمهامه كمنظم للبرنامج السردي، إلا الانخراط في فضاء حركة الحكي الجوالة. ويمكننا أن نوضح هذا الوعي الممزق بأن نقف وقفة استنطاقية مع عنوان القصة: "البوغي".

العنوان/ الإيديولوجيا المقنَّعة:

إن العنوان كتجسيد لأعلى اقتصاد لغوي ممكن، يقتضي قدرات عالية ومهارات لفك الترميز والشفرات مما يستوجب اللجوء إلى علوم التأويل. ويمكن أن ينظر إلى العنوان من زاويتين: 1 العنوان كنسق منغلق على نفسه ومتحقق بذاته ولذاته. 2 كنسق منفتح على النص وعلى اللانص.

والعنوان نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز، له بنيته الدلالية السطحية، وبنيته الدلالية العميقة مثل النص. وعلى نقيض اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول عند سوسير (**F.De Saussure**)، فإن العلاقة بين العنوان والنص علاقة مؤسسة، ولكن هذه العلاقة المنطقية قد تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق.

إلى أي حد يعتبر العنوان دالا على مدلول النص؟. إن طرق التدلال لا حصر لها يرى جينيت أن العنوان ينتمي إلى ما يسمى بالنص الموازي (paratexte). والنص الموازي هو بمثابة الدليل، الذي يساعد النص المسافر إلى مملكة العلامات والرموز والمستحيلات[1].

أما أمبيرتو إيكو (U.Eco) فيرى أن على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها. وهناك من يرى أن الوظيفة البارزة في العنوان، هي وظيفة التعيين التي يشترك فيها مع الأسماء، ويقتصر دورها على التفريق بين المؤلفات والأعمال الفنية، وهي وظيفة قد نسميها الوظيفة درجة صفر. [2]

وهناك وظائف عديدة قال بها كثير من النقاد مثل الإعلان عن المحتوى، وظيفة التجنيس (الكشف عن الجنس الأدبي) الوظيفة الإيحائية، الوظيفة التناصية... وقد درس العنوان كنوع من التكسير لأفق التوقع وكنوع من المراوغة والغواية والمفارقة كما درس العنوان كلافتة وكقناع[3].

يعجز النقاد أحيانا عن فك رموز وشيفرات بعض عناوين النصوص السردية، لأنها غامضة غموض لا يضاهيه إلا غموض الحياة. ولكن نلمّح في هذا المقام إلى استحالة فهم العنوان بمعزل عن النص، لأن العلاقة بينهما جدلية، فالعنوان مفتاح النص، وعتبته وبوابته، والنص بدوره حامل للعنوان ومبرمج له[4].

إن عنوان هذه القصة ليس مرتبطا كما هو شائع بالقصيدة المغناة، والتي تراوحت عناوينها بين "البوغي"، و"الباغي"، و"بالبغية تقوى غرامي"[*]، على عادة الذين يسمون القصيدة بشطرها الأول بل إن هذه القصيدة بوصفها جسدا نغميا يحيا داخل القصة، هي التي أخذت اسمها من القصة، هذا

---

[1] الطيب بودربالة: (قراءة في كتاب سيميائية العنوان)، أعمال الملتقى الأول للسيمياء، جامعة بسكرة، 2002. ص24-25.

[2] أمبيرتو إيكو: (أبجديات التأويل)، ترجمة سعيد بنكراد، العنوان الرابط:
http://saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-8.htm

[3] الطيب بودربالة: (قراءة في كتاب سيميائية العنوان)، ص26-27.

[4] المرجع السابق: ص27.

[*] العنوان الأول لمحمد الطاهر الفرقاني، والثاني للشيخ ريمون، والثالث للشيخ تومي، وكلهم مغنو مالوف بقسنطينة.

الاسم الذي أطلقه عليها الشعب، فغدا عنوانا للقصة، والقصيدة، والمسرحية التي استلهمت أحداث القصة[**].

"الباغي" هو اسم فاعل مصوغ من الفعل (ابغى أمرا)، أي أراده. وهنا نعترض على تسمية الشيخ ريمون (Raymond) لها بـــ (la désirée)، لأن هذه الصيغة في الفرنسية (participe passé) تفيد من وقع عليه الفعل، وليس القائم به. لكن لماذا أعرض الشعب عن "الباغي"، وأصر على تكريس "البوغي"، هذا المورفيم، الذي يقف عاريا من أي مدلول يحقق له وجوده كعلامة دالة في المعجم القسنطيني. هذه الكلمة المختزلة البكماء، تشخص مسألة الإمعان في الكثافة والاختزال أحسن تشخيص. إن كونها كلمة واحدة، يعني أن العنوان لم يعد يلعب دور المفتاح بالنسبة إلى مغلقات النص، بقدر ما يلعب دور اللغز الذي يزيد من حيرتنا حول النص، ويضاف إلى سلسلة مغلقاته. ورغم ذلك -أو ربما بسببه- يبقى لغز العنوان الأبكم هذا هو مفتاح النص الأمثل، ونقطة نتوئه الكاشفة ومركزه الجامع.

هل "البوغي" هي تحوير صوتي لكلمة "الباغي"؟ سوف لن نقنع بهذا التبرير، خاصة أن التحويرات الصوتية تتم من الأصعب إلى الأسهل، على عكس ما هو واقع في هذه الحالة، فقد تحول الفتح إلى ضم وهذا مخالف لسنن اللسان. ولن نقنع بهذا أيضا لأن "ما يهم في الكلمة ليس هو الصوت في ذاته، بل الاختلافات الصوتية، التي تسمح لهذه الكلمة لكي تكون متميزة عن جميع الكلمات الأخرى، ونظرا لهذه الاختلافات تكون حاملة لمعنى"[1].

سنحاول الاستفادة بما جاء به رومان جاكوبسون (R.Jakobson)، في محاضراته في الصوت والمعنى، من أجل تسليط بعض الضوء على هذه الكلمة كعلامة ناقصة.

إننا متآلفون مع جذر هذه الكلمة وهو "بغى"، ومتآلفون أيضا مع تصريفها. لكننا لسنا متآلفين معها هي ككلمة بصورة كاملة. هل نقوم حينئذ بنوع من المصادرة، ونقول إنها معدومة المعنى؟. إنه عندما

[**] قدمها المسرح الجهوي لمدينة قسنطينة في عرض أول،يوم 02 أفريل 2003 النص ليحي بولقرون والإخراج لحسن بوبريوة.

[1] رومان جاكوبسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص77.

تجتمع مجموعة من الفونيمات لتكون كلمة، فإنما تتطلع إلى معنى لذاهّا، وبعبارة أخرى فإنها عنصر دلالي كامن: الدال: البوغي، المدلول: عنصر دلالي لمضمون غير معروف[1]. الشعب له الحق في أن يمنح هذه الكلمة أي مدلول يريده، الذين يحملون إيديولوجيا الطبقة الحاكمة عند روايتهم لهذه القصة يربطون البوغي بالبغاء، أما الحاملون لليوتوبيا فيربطونها بالبغية.

ولا يعرف لهذه الكلمة استعمال آخر خارج هذا السياق؛ أي أنها لم تدخل القاموس القسنطيني، ذلك أن القاموس إبداع إيديولوجي، إنه مرآة للمجتمع والإيديولوجيا، فهو يلعب باعتباره أداة ثقافية وسلطة لا تناقش، دور الكابح للغة، والمحافظ عليها، ويقوم بنفس الدور بالنسبة للذهنيات والإيديولوجيا[2]. لقد ذهب رولان بارت إلى تعريف الإيحاء إيديولوجيا بأنه "لعب يضمن —نفعيا- للنص الكلاسيكي نوعا البراءة"[3]، من أجل هذه الاعتبارات جميعا، ذهبنا إلى القول بأن عنوان هذه القصة في إيحاءاته تعبير عن الإيديولوجيات المختزنة في ذهنيات الرواة، لذلك جاء مواربا بين "البغية" و"البغاء"، مفتوحا على الإيديولوجيا واليوتوبيا في آن معا.

وفي انفتاحه على اللادلالة قد يؤسس لنوع من الانثيال السيريالي، الذي يميل إلى تشقيق التراكيب على نحو عبثي يخرجها عن المنطق الدلالي، مما يجعله خطابا ميتا ينتمي إلى عالم آخر له نظامه التواصلي.

---

[1] المرجع نفسه: ص 89-90.

[2] ماريانا ياغيلو: (الكلمات والنساء، القاموس واضطهاد المرأة)، ترجمة سعيد بنكراد، العنوان الرابط:
http://saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-2.htm

[3] عمر أو كان: لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت،ص39.

2- المسارات الصورية للفضاء

كنا قد أسلفنا أن الحدث هو وقوع شرخ في المتصل الفضائي، لذلك يروى كملفوظ تحدد مرجعياته على أنها علامات تحيل إلى ملفوظيتها. والملفوظية تفتـــرض -حسب جون سيرفوني- (Jean Cervoni)"وجود متحدث ومخاطب يقعان في مكان معين لحظة حصول الملفوظية"[1]. فلكي نؤثث عالما معناه أن نموقع أفعالا (ماذا)، في مكان (أين)، حتى نحصل على أفراد (مَنْ)، على قدر من الخصوصية[2]. إن خصوصية الشخوص التي فرغنا لتونا من تقصيها، هي إذن نتاج لما هو فضاء، لذلك سنعمد في هذا المقام إلى تقصي المكون الفضائي في قصة "البوغي"، على اعتبار أن الفضاء هو أرض الشخصية، والمدى المغلق أو المفتوح الذي تتحرك فيه. وهو الذاكرة المادية التي تحفظ تاريخها، وتشكل هويتها المعرفية، وتلونها بألوانها، وتطبعها بطابعها، فهو الذي يقدم لنا الخصوصية الإقليمية للشخصية.

2-1- مدخل إجرائي:

إن هناك حقيقة بالغة في القدم فحواها أن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان[3].وبما أن السرد هو رصد لأحداث يقوم بها الإنسان، ارتبطت دراسة المكان بالتحليل السردي. فالمكان هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة، ولا بد للحدث من إطار يشملهk ويحدد أبعاده، ويكسبه من المعقولية ما يجعله حدثا قابلا للوقوع على هذه الصفة أو تلك. ولا بد للحدث من أن يأخذ حجمه الحقيقي استنادا لسعة المجال أو ضيقه، كما أن المكان يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به، ويحمّله من الشحنات العاطفية التي تصاحبه[4]. إذن كل ملامسة للمكان، إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي، ارتباطَ

---

[1] جان سيرفوني: الملفوظية.

[2] Jean Michel Adam, Françoise Revaz : L'analyse des récits, édition du Seuil, Paris,1996 p27.

[3] نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، دت، ص140.

[4] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي المعاصر، قراءة موضوعاتية جمالية، العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/01/study01/314-H-M/ind-book01-sd001.htm

وجود وانتماء وهوية، فالمسألة المكانية لا تقف عند حدود التأطير فحسب، وإنما تتعداها إلى مجالات أوسع تضطلع بها الدراسات الإنسانية في مختلف اهتماماتها وحقولها[1]. إذن يساهم المكان في خلق المعنى داخل السرد، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه يمكن أحيانا للسارد أن يحول المكان إلى أداة تعبير عن موقف الأبطال من العالم[2]. مما يجعل المعنى حاملا لأبعاده القصوى، فيمكننا بذلك من استخلاص محمولاته الدلالية لأن "العلاقة بين وصف المكان والدلالة ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحا أملس، أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة، بل إن الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية ما، قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية"[3].

2-1-1- نحو التمييز بين الفضاء والمكان:

تجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أنه قبل أن ندخل إلى دراستنا التي ترمي إلى إعادة تشكيل الفضاء المرجعي دلاليا وسرديا، وجب أولا أن نتوقف كي نستجيب لمطلب إبيستيمولوجي، يتمثل في تعيين الحدود الفاصلة بين مصطلحين متداولين بتسامح عفوي (الفضاء والمكان)، نستطيع القول إنه لا يوجد لحد الآن تمييز دقيق وإجرائي واضح بين الفضاء والمكان، "إن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة تتناوب في الظهور مع السرد، أو مقاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها، أو تقلصها حسب طبيعة موضوع السرد، لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في السرد، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها، ففي بيت واحد قد يقدّم الراوي لقطات متعددة، تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة. وحتى السرود التي تحصر أحداثها في مكان واحد، تراها تخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ هي أيضا بعين الاعتبار. إن السرود مهما قلص الكاتب مكانها، تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان

---

[1] المرجع السابق.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص 70.

ذلك في المجال الفكري لأبطالها. إن مجموع الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم "فضاء"، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا (...). إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله [1]. ولعل هذا ما ذهب إليه محمد بنيس في قوله: "المكان منفصل عن الفضاء وأنه سبب في وضع الفضاء؛ أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان"[2].

2-1-2- أنواع الفضاء:

إن هناك تصورات مختلفة عن مفهوم الفضاء في الحكي، سنحاول أن نعرضها باختصار شديد ونركز على النوع الذي يهم دراستنا، ومنها:

- الفضاء النصي: **هذا الفضاء يشير إلى الصورة التي تخلقها اللغة، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام[3]. لا يمكن أن يكون هذا النوع الذي نظر له جينيت مبحثا حقيقيا فيما يسمى بالفضاء في السرد، إذ أنه على علاقة حميمة بالشعر، لأن الأمر يتعلق بمبحث بلاغي.**
- الفضاء كمنظور أو كرؤية: **قدمته جوليا كريستيفا (Julia kristéva)، ويتعلق هذا النوع بالطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب من خلالها أن يهيمن على عالمه الحكائي[4]. إن هذا يشبه ما يسمى إلى حد بعيد بزاوية الرؤية لدى الراوي، وهو مبحث سبق لنا وأن تناولناه إثر دراستنا للراوي في قصة "البوغي". وتجدر الإشارة إلى أن هذين المفهومين الأخيرين، اتخذا تسمية الفضاء دون أن يدلا على مساحة مكانية محددة، كما هو الشأن بالنسبة للفضاء بالمفهوم الذي سنعرضه الآن.**

---

[1] المرجع السابق، ص 62-63.

[2] نقلا عن حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي، العنوان الرابط:
http://aslimnet.free.fr/ress/najmi/es/index.htm

[3] حميد لحمداني: بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص 61-62.

- الفضاء كمعادل للمكان: يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه الفضاء الجغرافي، فالراوي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حدًّا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن.

هناك من يعتقد أن الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون، تماما مثلما يفعل الاختصاصييون في دراسة الفضاء الحضري، غير أن جوليا كريستيفا عندما تحدثت عن الفضاء الجغرافي، لم تجعله أبدا منفصلا عن دلالته الحضارية؛ فهو إذن يتشكل من خلال العالم القصصي، ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصة للعالم. وهو ما تسميه إيديولوجيم العصر (idiologéme). والإيديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته؛ أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة[1]. لذلك وجب أن تتوفر لتشغيله طاقة ضخمة من التعدد المعرفي، بدءا من التاريخ، ووصولا إلى المعرفة التشكيلية[2].

إن الفضاء بهذا المعنى يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية، وهو لكي يلعب هذا الدور يأخذ وضعا اعتباريا نظريا، فمن جهة يتعين تكوينه وتحديده كمفهوم نقدي (سوسيولوجي، بنيوي، سيكولوجي، إدراكي)، ثم توظيفه منهجيا وإجرائيا بعد ذلك، وهكذا تغدو استراتيجية الفضاء استراتيجية تأويلية في جوهرها، حتى وإن كانت في الأصل تكوينية وملتحمة ببناء النص، أقصد أنها بحث عن المعنى كما وجد، وكما يجب أن يتلقى، "وتأسيسا على هذا العمق التأويلي يصبح الفضاء أداة قوية للمعرفة، خصوصا وقد تلقت وقبلت الإبستيمولوجيا وضعا اعتباريا للفضاء بوصفه شيئا ذهنيا، أو مكانا ذهنيا، أو بوصفه شكلا قبليا ترتسم فيه كل مسافة

---

[1] المرجع السابق، ص53-54.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي.

متخيلة، وليس فقط أداة معرفة، بل ماذا تعني المعرفة ذاتها إن لم تكن أيضا الفضاء الذي تأخذ فيه الذات وضعا، لكي تتكلم عن الموضوعات التي لها غرض بها في خطابها؟"[1].

إن هذا الثراء الذي تتيحه دراسة الفضاء هو الذي جعل بعض الدارسين ينطلقون في دراسته للفضاء الروائي من اعتبارين: يكمن الأول في استعمال الفضاء كبناء شكلي في النص، والثاني في طرح "الفضائية" كمنهج نقدي للقراءة. وتقضي الفضائية بالتمييز بين الفنون الزمانية التي تقوم على التتابع وعدم الارتداد كالموسيقى، والفنون الفضائية المكانية التي تقوم على الآنية والارتداد، كالرسم والمعمار والنحت[2].هذا ويمكن أن نقسم البنيات الفضائية العامة إلى:

- **بنيات فضائية مرجعية**: يمكن العثور على موقع معين لها إما في الواقع، وإما في المصنفات الجغرافية والتاريخية.

- **بنايات فضائية تخييلية**: ويصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها.

- **بنيات فضائية عجائبية**: يستحيل أن تؤكد مرجعياتها.

وبما أن الفضاء في العمل الحكائي أساسه هو اللغة لذلك فمهما كانت درجة واقعيته أو حضور مرجعه الخارجي فإنه يظل تمثيلا ذهنيا[3].ففي الرواية يحين الخطاب بقوة حضور الفضاء الفيزيائي، وتستطيع المحلية من خلال الخطاب، أن تتوضع من الإشارات البسيطة جدا لمسرح الحركة، إلى غاية الوصف الأكثر تفصيلا لديكوره لأشيائه وشخوصه. ولا يتشكل الفضاء الفيزيائي في الخطاب الأدبي إلا تخمينا، أو بإشارات لغوية عامة، أو مفصلة مجزأة، وللقارئ أن يكمل التصور[4].

---

[1] المرجع السابق.

[2] سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص239.

[3] المرجع نفسه، ص240-253.

[4] Groupe U : Rhétorique Générale, p186.

2-2- الفضاء في قصة البوغي:

2-2-1-استراتيجية اشتغال الأفضية العامة:

إن هذه الدراسة هي محاولة لقراءة البنيات الفضائية في قصة شعبية تعلن بوضوح عن مكانيتها، وذلك لأننا غالبا ما نظن أننا نعرف أنفسنا في مجال الزمان، في حين أن ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في المكان الذي نشأنا فيه. هنا يصبح المكان هو الشيء الوحيد الماثل لأن الزمن يعجز عن تسريع الذاكرة. إن جهاز الذاكرة لا يسجل استمرارا زمنيا، إننا لا نستطيع أن نعيش استمرارا زمنيا مضى، نستطيع فقط أن نفكر فيه وهو فاقد كل كثافة كتجريد[1]. لذلك سنحاول هنا أن ندرس الفضاء لا بوصفه فلكلورا مقتطعا ومعزولا عن الحياة الشعبية وعن التاريخ، ولكن بوصفه فضاء حاملا لإيديولوجيا، يقول ميخائيل باختين (M.Baktine): "إن علينا أن ندرك أن ثمة فضاءً معينا يلتصق بالمتكلم وبنسيج خطابه مثلما يلتصق بفعله وبفعل كل الشخصيات الروائية"[2].

إن الإضاءة الإيديولوجية اللازمة للفعل التي يتحدث عنها باختين، هي إضاءة لازمة أيضا لكل فضاء في السرد. إضاءة تنجزها قصدية توظيف فضاءات دون أخرى، وطرائق إبراز فضاءات معينة، في لحظات معينة في المسار السردي. وذلك من أجل النزوع إلى ابتكار دلالات معينة، أو تحريك دلالات قائمة في الوعي الاجتماعي والثقافي والرمزي.

لقد شكل الفضاء على الدوام "محايثا" للعالم، تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنتروبولوجية، في وعي وسلوك الأفراد والجماعات، التي تنبه ضمن ما تنبه إليه، إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا، ومعارفنا[3]. وربما بسبب كل

---

[1] غاستون باشلار: (جماليات المكان3)، ترجمة غالب هلسا، مجلة الأقلام، ع12، السنة14، سبتمبر1979، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، ص59-60.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص102.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي.

هذا نبـّـه البعض إلى القيمة الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان، وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب، واعتباره وجها من وجوه الدلالة[1].

يكشف الفضاء عن الإيديولوجيا ليس لأنه يتطابق، ويتناقض، أو يختلف بكل بساطة عن الفضاء المرئي، ولكن نظرا لمنطق انخراطه في الخطاب الشامل الذي يمنحه معناه، إنه المنطق أو بتعبير آخر الشكل، إنه فقط بالطابع الشكلي لانخراط الفضاء في مجموع النص، يتم تبيان مضمر الإيديولوجيا السائدة، التي تفرض رؤية معينة للمشهد الطبيعي للمدينة والمسافات. إننا هنا بصدد الحديث عن نوع من البلاغة الاجتماعية للفضاء، ومن هنا أهمية أن نقرأ الفضاء بما هو موجود، وذاكرة، وعلائق، وأمكنة، ونحن مسلحون بحس ظاهراتي، وبالملاحظة المتجهة إلى حركة الأشياء، والعلائق، والأفعال، والأصوات، والروائح. هكذا تتشكل إمكانية التقاط معنى العالم والتاريخ[2].

إن الإيديولوجيا التي سعت الأبنية الفضائية إلى حملها في قصة "البوغي"، هي إيديولوجية (فوق/ تحت) أو (أعلى/ أسفل) تتعارض فيها الأمكنة تعارضا ملفتا:

السماء 1 الأرض (نجمة اللي مضربها في السما)، وهذا فضاء ذهني متاح للمستمع.

عنابة 1 قسنطينة وبالمقابل البحر 1 الصخرة.

الريميس 1 القصبة.

علية بيت نجمة (العلي) 1 الزقاق الذي يطل عليه البيت.

الشرفة الداخلية (الدرابزي) 1 القبو (الدهليز).

هذه الأماكن هي ذات تعارض واضح ضمن قيمتي "أعلى" و"أسفل"، وتمثل الأماكن العليا فضاء لحركة "نجمة"، والأماكن السفلية فضاء لحركة "جاب الله"، ولا يحدث الشرخ إلا إذا انتقل واحد منهما إلى الحركة ضمن الفضاء المضاد.

إضافة إلى هذا التعارض نسجل أن هناك أماكنَ توفيقية في القصة، مثل (الزاوية).

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص70.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي.

نلاحظ إذن أن حركة البطلين هي حركة عمودية؛ يتحرك "جاب الله" ضمن فضائه الطبيعي "عنابة البحر"، وتبدأ القصة بانتقاله إلى فضاء متعارض مع فضائه "قسنطينة الصخر". (جاي من البحر)، يأتي إذن هذا البطل من البحر الحامل لقوى تدميرية تؤكد لا محدوديته، فالبحر هنا بؤرة مولِّدة، لكنها بؤرة متسعة مغايرة، تماما لأية بؤرة مكانية فوق الأرض، فالبحر توليدي فاعل، بينما البر استهلاكي منفعل، يرتبط البحر بالحركة، بينما يرتبط البر بإنشاء البيوت والسكون. إذن يحدث الشرخ الأول بانتقال "جاب الله" من البحر (أسفل)، إلى الصخر (أعلى)، يدخل إلى قسنطينة، فيكون مجال حركته هو دائما (تحت الريميس*).

يحدث الشرخ الثاني للفضاء بانتقاله من (تحت الريميس) إلى (أعلى القصبة)، ويحدد موقع القصبة في تلك الفترة كمايلي: "إذا نحن أخذنا الشارع الذي يؤدي من باب القنطرة، إلى القصبة فإننا نجد إلى الجانب الأيمن فيما بينه وبين الصخور المنحدرة شارع اليهود، الذي يربطه بسوق السلاح زقاق، وفيه يسكن صائغو الذهب والفضة من اليهود، وهذا السوق وكذلك الشارع الممتد حتى باب القنطرة يحتوي على بيوت الأثرياء اليهود، وهناك أخيرا شارع يمتد من القصبة إلى الرحبة لا يسكنه إلا الخاصة"[1]. ونرجح أن بيت "نجمة" كان هناك.

لقد سعت القصة إلى أن توسط يهودية بين "جاب الله" الذي ينتمي إلى طبقة العوام و "نجمة" التي تنتمي إلى طبقة الخاصة على مستوى الشخصيات (جابتلها برية من عند الخياطة اليهودية)، تماما كما يقف "شارع اليهود" بين ما هو "فوق" وما هو "تحت"، بين العوام والخواص. إذن الشرخ الثاني وقع في المستوى الثاني من الانتقال من أسفل إلى أعلى.

إن حركة "نجمة" في بيتها هي حركة أفقية، فهي دائمة التنقل بين العلية (العلي) والسطح. أي أن حركتها هي حركة أفقية على المستوى العلوي، وبالمقابل تأتي حركة "جاب الله" تحت بيت "نجمة"، حركة أفقية؛ إذ كان يقطع الزقاق جيئة وذهابا حتى يحصل على أمارة من أمارات مصاحبتها له.

---

* منحدرات صخرية في قسنطينة.

[1] فندلين شلوصر: قسنطينة أيام أحمد باي: ص75.

يحدث الشرخ الثالث عندما تتوسط اليهودية لنقل ما هو قادم من تحت (رسالة جاب الله) إلى فوق (نجمة)، فترد على رسالته بإعطائه خصلة من شعرها أنزلتها له عبر الشرفة ليذهب بها من فوق (القصبة) إلى تحت (الريميس).

شيء من لوازم "نجمة" انتقل إلى الحركة في فضاء مضاد وهو (الخصلة)، لما انكشف هذا الأمر، راح المجتمع يعيد الأمور إلى نصابها فنفي "جاب الله" إلى عنابة، (فضائه الأصلي)، بهذا النفي رممت الشروخ التي كانت قد وقعت في الفضاء العلوي.

بعد ثلاث سنوات تأتي رسالة "نجمة" (فوق)، إلى عنابة (تحت)، لتطلب من "جاب الله" الغناء في ختان ابنها فيحدث هذه المرة شرخ في الفضاء التحتي.

ينتقل "جاب الله" إلى قسنطينة ليحدث شرخا خامسا في الفضاء الفوقي، إن وجود "جاب الله" في بيت "نجمة" هو حركة للبطل خارج فضائه الدلالي، ثم إن هذا الوجود ليس استعاريا كما سبق وأن قلنا، وإنما هو وجود عيني أدى به إلى الموت. فحتى يصل "جاب الله" (الأرضي) إلى نجمة (السماوية)، عليه أن يموت، وكذلك "نجمة" حتى تصل إلى ماهو أرضي، عليها أن تلغي الهاوية الفاصلة بينها وبينه بالموت/الانتحار، لهذا ألقت بنفسها من (الدرابزي)* هي وابنها حتى تلتقي بــ"جاب الله" في فضاء واحد هو الفضاء العدمي.

إن طريق "جاب الله" إلى "فوق" هو طريق صاعد، وطريق "نجمة" إلى "تحت" هو طريق هابط، ظاهر الأمر أن الطريقين متضادان صعودا وهبوطا لكن الباطن أن الطريق واحد (هو الموت).

إن إيديولوجية الفوقيين لا تقبل حركة العوام ضمن فضاءاتهم، إلا بمقدار ما تحدده لهم هذه الطبقة من مهام، إذا حادوا عنها كان مصيرهم الموت. ألهذا وصف باب القصبة التي لا يقطنها إلا الخواص بأنه "قديم تسنده أربعة أعمدة، ويوجد فوقه ضلع وعظم منزوع من ركبة إنسان، لا يعرف إن كان إنسانا حقيقيا، أو أنه مصنوع من الحجارة لشدة علوه، بينما كان الأهالي يعتقدون أنه لروماني قديم"[1].فتكون بذلك اختارت الموت الذي أومأت له بالعظم الذي هو لروماني (غريب) والأعمدة

* شرفة داخلية.

[1] فندلين شلوصر: قسنطينة أيام أحمد باي، ص75.

الأربعة، طلسما تضعه على بوابتها. إضافة إلى هذا الطلسم "توجد بها (القصبة) فتحة مربعة قطرها 6 أقدام كان يلقى فيها بمن أمر الباي بقتلهم"[1]. ألأن القاطنين أعلى يرفضون التحتيين أخذوا على عاتقهم إعادتهم من حيث أتوا حتى ولو كان ذلك بالموت؟.

هذه هي الاستراتيجية التي اشتغل بها الفضاء في قصة "البوغي"، استراتيجية الانتقال من أسفل إلى أعلى بدافع الحب، والعودة من أعلى إلى أسفل(الموت) بسبب الرفض المجتمعي.

وتجدر الإشارة إلى أن هنالك أمكنة توفيقية بين الأعلى والأسفل، تستطيع أن تمنح المخطئ السفلي حصانة ضد المقتصّ العلوي كـ "الزاوية" التي لجأ إليها "جاب الله"، عندما اكتشف أمره للمرة الأولى ونفي، إذ جاء في القصة على لسان أحد أصدقائه:

"اخرج درك من البلاد على باب الواد، روح بات في بو لجبال، في الزاوية، والصباح، دبر ركبة وانتلف".

إن مثل "هذه الأماكن الدينية تمنح للمخطئ حصانة حتى ضد الباي فيظل ينتقل من جامع إلى آخر ليلا حتى ينجو بنفسه"[2].

هذه هي إذن الاستراتيجية التي اشتغلت بها الأفضية العامة للقصة، ولكن كيف اشتغلت تفاصيلها؟ هل غذت هي أيضا هذا النزوع الإيديولوجي الذي يعمل على معارضة "الفوق" بـــ"التحت"؟.

---

[1] المرجع السابق، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص85.

2-2-2- استراتيجية اشتغال الأشياء في الفضاء العام للقصة:

إن من أهم خواص العملية التنظيمية للعقل أن يقطّع استمرارية المكان الذي نعيش فيه إلى وحدات، بحيث نكون مهيئين إلى أن نفكر في المجال (الفضاء) الذي نعيش فيه، على أساس أنه يحتوي على أعداد كبيرة من الأشياء المنفصلة التي تنتمي إلى صنوف المسميات"[1].

تستطيع الأشياء في السرد أن تملأ وظيفتين؛ الأولى ديكورية، إذا قامت فقط بتأثيث فضاء الحركة، أما الثانية فتكمن في اندغامها في الفضاء الدرامي للسرد كلما استعملت كفواعل (agents)[2].

لذلك ارتأينا أن نحلل الأشياء التي ورد ذكرها واستعمالها في القصة، لنحدد درجة اندماجها في تدعيم استراتيجية التعارض الفضائي، لأن للأشياء رمزيتها ما دامت تمثل عالما ذا بعدين: بعد موضوعي يعبر عنه الشيء بعناصره المادة، وبعد ذاتي يعبر عنه الشيء بعناصره الرمزية المتصلة بعلائقيته مع المحيط الثقافي والفكري والإيديولوجي والحضاري للإنسان.

إن الكون يقتطع لنفسه ما يشكل أنساقا، تدعي لنفسها الاستقلالية والوجود الأصلي، لكنها ليست سوى امتدادات لأصل واحد هو الكون كمادة مطلقة الوجود في الزمان وفي الفضاء. فالتحديدات الفضائية تشكل كنه الشيء، إنها تشكل المعنى الوحيد الممكن للشيء في ذاته، فإذا كان كنه الشيء (جوهره) يفلت من المراقبة والتحديد، فإن مظاهره دائمة التجدد والتنوع، إنه يملك واجهات متعددة، وكل واجهة ليست في نهاية الأمر سوى نسق دلالي، يحدد للشيء إمكانية وجوده الطبيعي والثقافي، الثقافي المكتسب والثقافي الاجتماعي.[3]

لذلك سنعمد إلى تحليل دلالة الأشياء حسب مستويين، هذان المستويان العلاميان لنظام الأشياء هما: "النواة السيمية العلامية: وهي الدلالة الثابتة والمتواترة، والتي تبقى حاضرة مهما تغير المحيط اللغوي والعلامـــي، أو الوضـــع الحدثي، والسيمة الثابتة وهي السيمة السياقية (séme contextuelle)،

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق، ص25.

[2] Groupe U : Rhétorique générale, p195.

[3] سعيد بنكراد: (اللغة وسلطة الأشكال)، علامات، ع4، عام 1995، العنوان الرابط:
http://saidbengrad.free.fr/al/n4/5.htm

وتهتم بدراسة هذه الأشياء باعتبارها علامة ولكن في السياق اللغوي والسردي الذي وردت فيه"[1]. والعلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى، بل الأمر يتعدى ذلك إلى العقل، أو الذات المدركة لحدود هذه العلامة التي تضم دلالة أو محتوى قابلا للفهم هو العقل نفسه، والعلامات وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها، ولما كانت اللغة تحيل إلى الكينونة، فقد جعلت السبيل إلى فهمها[2].

إن الأشياء الواردة في القصة هي على التوالي: المرآة، الرسالة، الصندوق، خصلة الشعر، الصينية، الرسالة، الحذاء، السكين، الجثث (في مرحلة تشيئها).

المرآة: معجميا هي أداة من بلور أو غيره، ينظر من خلالها الإنسان إلى نفسه.

الرسالة: صحيفة يكتب فيها الكلام المرسل.

الصندوق: وعاء من خشب أو خلافه، توضب بداخله الأشياء.

خصلة الشعر: مجموعة من الشعيرات متصلة بفروة الرأس.

الصينية: آنية معدنية (نحاسية) تستعمل لتقديم الأكل.

حذاء: ما يلبس للرجل.

سكين: أداة ذا نصل حاد تستعمل للقطع أو النحر.

الجثة: جسد الميت.[3]

هذه هي الدلالة الثابتة لهذه الأشياء، التي اختارت لنفسها في قصة "البوغي" الثبات في فضاء واقعي، بعيدا عن التمشهد العجائبي، وبهذا الاختيار فإن انتماءها إلى حرية التموضع يبدو جليا كرمز من رموز امتلاء الإطار العام للفضاء بالأشياء. إن لكل شيء جسده، ويكتسب هذا الجسد تطوره ضمن السياق الفضائي للنص، ويُكشف عن هذا التطور مع بداية التعامل معه، والاتصال به، كجزء دال يحدد العلاقة بين الإنسان والفضاء، لأن ما يتداعى في أذهاننا ليس الأشياء، وإنما الصور الذهنية

---

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص158.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص40.

[3] ينظر: الأسيل، القاموس العربي الوسيط، دار الراتب الجامعية، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

للأشياء، والفكرة التي نكونها عنها. وهذه الأشياء لا تمثل الواقع، ولكنها تمثل واقعا في حد ذاتها، فالمعنى كما يصلنا في الخطاب، يخضع لعلاقة أو علاقات الشيء مع غيره من الأشياء الموجودة في السياق. إن الشيء في ذاته لا قيمة له، إلا من خلال استعماله، إلا أن القيمة السيميائية الحقيقية له تكمن في إيحاءاته، ودلالته التي تخرج عن دلالة ما يحمله الشيء/اللفظ في المعنى المعجمي، إلى معناه في تركيبه النسقي.

لنحاول إذن أن نقرأ حركة الأشياء في قصة "البوغي"، ضمن سياقاتها النصية.

المرآة في السياق النصي لقصة "البوغي" تشتغل كمذكِّر لــ"نجمة" بمكانتها العالية، إنها عندما تطالع نفسها في المرآة، لا تطالع تلك الفتاة العادية، بل تطالع "نجمة بن حسين" بكل سياقاتها الدالة على الرفعة (حكمت نجمة البرية، ووقفت عند المراية، باية بنت باية).

تذهب "نجمة" إلى المرآة مباشرة بعد تلقيها للرسالة، فالمرآة تذكرها هنا بأنها (فوق) فيجب ألا تستجيب لما هو قادم من (تحت)، إلا أن "نجمة" تهمل نداء المرآة، وبالمقابل لا تستطيع أن تجاهر بوجود الرسالة، لذلك يتلقف هذه الرسالة صندوق "نجمة" الذي تحتفظ فيه بثيابها. تخفي نجمة رسالتها تحت القاعدة المزيفة للصندوق، ذلك أن "الصناديق بقواعدها المزيفة هي تعبيرات حقيقية عن السيكولوجية السرية للحياة، دون هذه الأشياء وما يماثلها فإن الحياة سوف تفتقد صفة السرية التي تملكها عبرنا ومن أجلنا"[1]

أخفت "نجمة" رسالتها تحت القاعدة المزيفة للصندوق، لأن ما يأتي من (تحت) لا يجب إلا أن يبقى (تحت)، تناسبا مع مكانته، وخوفا من التبعات التي يمكن أن يسببها اكتشافه في أماكن ليست جاهزة له.

إن سطح الصندوق مهيأ لاستقبال ما هو علني ومعدٌّ للفرجة، حتى وإن كان بينه وبين الآخر قفل، فــ"الأقفال مجرد عتبة نفسية يمكن تحطيمها"[2].

---

[1] جاستون باشلار: (جماليات المكان3)، ص62.

[2] المرجع نفسه: ص63.

نلاحظ إذن أن القاعدة المزيفة للصندوق تلقفت الرسالة /السر، وعملت على إبقاء الفضاء العلوي محتفظا بخصوصيته.

بعد الرسالة والصندوق، تظهر الخصلة (السالف) التي تقصها "نجمة" من شعرها، وتحمّلها بكل مظاهر الترف والرفعة، وتنزلها لـــ"جاب الله" عبر الشرفة، دليل محبة وعهد وفاء: (قصت سالفها وضفرتو بالجوهر، ربطتو بحزامها، ودرباتهولو من العلي).

التقط "جاب الله" هذه الخصلة القادمة من الفضاء العلوي، ليلقي بها هذه المرة فيما هو مضاد لسرية الصندوق، إنه السفور الأبدي الذي تتميز به "الصينية"، استنادا إلى المرجعية المجتمعية القسنطينية. هذه الآنية المعدّة – على غير المعنى المعجمي- أساسا لاستقبال العطايا والهدايا، من خلال ما يعرف في قسنطينة بـــ "الرشق"، كانت الأداة المساعدة على افتضاح سر "جاب الله" و"نجمة"، حين طلب منه رفاقه أن يقوم بإظهار ما عنده من أمارات المصاحبة، فألقى "جاب الله" بخصلة "نجمة" وبذلك افتضح سره: "على صينية الرشق، ظهر امّاير العشق".

بعد هذه اللحظة السردية، اشتغل المسار الحكائي على محاولة ترميم الشروخ التي وقعت في هذا الفضاء، فنفي "جاب الله" كنوع من أنواع التكفير.

بعد ثلاث سنوات من النفي، تظهر في فضاء القص رسالة أخرى من "نجمة" إلى "جاب الله"، تدعوه فيها إلى الغناء في حفل ختان ابنها. لم يُظهر السرد هذه المرة صندوقا يضمن سرية الرسالة. على مستوى الحكي، بل جُوهر بها وانتقل "جاب الله" إلى بيت "نجمة"، وأثناء تأديته للأغنية تلفظ بما أسميناه سابقا بالحرمة اللفظية (نجمة) في واحد من مقاطع الأغنية:

نجمة يا نجمة ما بقالك صواب في اللوم عليا   راني غديت لقادك فالشنايع والباطل
اتبقـــــاي بالخيـــــر يا المتهومـــــة بيـــا   هدا آخـــر وداعنـــا والوعد اكمل

بعد إنهاء "جاب الله" لوصلته، يستثمر شيء آخر على مستوى القص، وهو فردة حذائه التي أخفيت، والتي لا نستطيع تأويل اختفائها تأويلا متأصلا في النص، لذلك سنلجأ إلى التفسير الذي يقوم على ربط النص بواقع خارج عنه كما يقول البنيويون، وحول هذه النقطة بالذات، فإن "الأطروحة الرئيسية لسوسيولوجية الأدب الجدلية، هي أن هذه الصلة لايمكن أبدا أن تتم مع فرد،

وإنما فقط مع ذات (جماعية) تتجاوز الفرد، أي مع مجموعة اجتماعية"[1]. لذلك سنفسر اختفاء فردة الحذاء بما كان شائعا في قسنطينة؛ إذ أنهم إذا أرادوا أن يقتلوا شخصا في عرسا أو وليمة، خبأوا حذاءه لينشغل بالبحث عنه حتى ينفضّ الجمع، فيتمكن غرماؤه من قتله دون إحداث فضيحة.

وتبدو "فردة الحذاء" هنا دالا على جملة من المدلولات، إنها تختزل ماهية "جاب الله" التحتية، فتشتغل كمعادل سيميائي له. إذ تُنتزع منه حياته بمجرد أن تنتزع منه فردة الحذاء.

إن ما انتزع من "جاب الله"، هو من متعلقات القدم، في مقابل أن ما منحته "نجمة" لـــ"جاب الله"، هو من متعلقات الرأس (الخصلة)، لذلك يشتغل هذان الشيئان (الحذاء،الخصلة)، مقترنين بفعلي (الانتزاع، المنح) على تغذية التعارض بين (الفوق)/(التحت)، في إشارة إلى أن العائلات الكبيرة رؤوس، والعوام أقدام.

إن من جملة المدلولات التي تحملها "فردة الحذاء" التي مثلت الموت، هي أن الموت يهاجم الإنسان من تحت إلى فوق، (من القدم إلى الرأس). ألهذا عملت نجمة –إمعانا منها في إبراز فوقيتها- على مهاجمة الموت من فوق إلى تحت، بالانتحار.

بعد الحذاء الدال على الموت، يأتي السكين كأداة منفذة للقصاص المجتمعي، فيقتل "جاب الله" بعد أن يقاد إلى القبو (الدهليز)، إمعانا في إبراز هويته التحتية، فتنتحر "نجمة" وابنها في محاولة لخلق فضاء واحد لهم جميعا، ليدخلوا بعدها هم أنفسهم في مرحلة التشيء "الصيرورة جثة".

إن كل هذه الأشياء التي اشتغلت على تغذية استراتيجية الفضاء بحركات شطرنجية مدروسة، عملت على تحويل الجسد/ الحجم الإنساني إلى الجسد/الشيء. ذلك أن كينونة الجسد كحجم إنساني تكمن في ارتباطه بكون ما، وفضاء ما. إن هذا الجسد يوجد خارج الأشياء، ما دام هناك حجم إنساني يقوم بملئه بأبعاد تعطيه فاعليته، أما أن يتحول إلى مجرد قالب منفعل يستوعب قيم وأوامر ونواهي المجتمع، دون أن يتمكن من إعادة إنتاجها وتحويرها، فإنه يتخلى عن الحجم الإنساني الذي يملؤه ليدخل في مرحلة الجسد/الشيء عبر ما يسمى جثة.

---

[1] جميل شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص117.

هكذا اشتغل الفضاء في قصة "البوغي" كعامل قمعي مميت، يكشف لنا بحق إذا نحن حاولنا أن ننظر إليه أنتروبولوجيا، التقسيم الثنائي الذي حدده كلود ليفي ستروس بأنه بنية اجتماعية، تتميز بانقسام الجماعة إلى نصفين، يقيم أعضاؤها فيما بينهم علاقات تتحدد في النشاطات الدينية والاقتصادية والاحتفالية. هذا الغلو في التقسيم، يسوق بعض الأفراد إلى محاولة تفجير مفهوم النظام الثنائي من حيث أنه يؤلف مقولة خاطئة، وإنكار المؤسسات الاجتماعية لصالح المجتمعات دون غيرها، من خلال توسيع هذا التعاطي إلى جوانب الحياة الاجتماعية الأخرى[1].

هكذا إذن كانت الأفضية في قصة "البوغي" أفضية منتجة دلاليا، استطعنا أن نقبض على استراتيجية اشتغالها، التي هي استراتيجية تأويلية في جوهرها، حتى وإن كانت في الأصل تكوينية، ملتحمة ببناء النص، وذلك من خلال الحفر العمودي في المركبات الطوبوغرافية لبنى اجتماعية وثقافية غائرة، كفيلة بإحداث التماس بين الشرط التاريخي ومقابله القصصي، أو انكشاف الأول بفاعلية الثاني، فالقص لا يكون دالا، إلا بمقدار ما ينهل ويتفاعل مع البنى والشروط التاريخية، ليكون شكلا من أشكال الوعي.

وبهذا المنحى الاستعادي، يتأهل الفضاء نصا لتحقق الوعي بالذات وتاريخها، كما يحيل النص لأن يكون وثيقة ثقافية/شعورية مدفوعة أحيانا إلى موضوعية فارطة، لكنه لا يبتعد عن أدبيته، بحيث يظهر وكأنه سيرة روحية لفئة أو مكان بما فيه من فوضى ميثولوجية، خضعت عبر الزمن لإماتة وإعادة إحياء مبرمجة، تتبدى في هيئة عادات طقسية، واعتقادات شعورية، يجتهد الوعي الشعبي لدفعها من سكونها الأرشيفي، إلى حيوية الذاكرة، ومن بياتها الإبيستيمولوجي، إلى شروط تاريخية عليا لفعل التذكر.

دياليكتيك المواجهة المستدعى بين الذاكرة المغيبة، ووثائقية التاريخ، يحقق للمكان الصخرة هامشية نصية، تنفي عنه مركزيته التاريخية، فهذه البقعة الموعودة بمظاهر الأرستوقراطية والرفعة والمحافظة، تستعاد سيرتها في "البوغي" بما يشبه التماس الحدثي التراكمي بأصل الخطأ أو التشكل التاريخي، أي

---

[1] كلود ليفي ستروس: الأنتروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومـــي، دط، دمشق 1977، ص25، 26، 27.

استعادة الرمز المطموس أو المبالغ في أهمية أثره إلى حواضنه المكانية من خلال ذات الراوي المتلفتة بخطوة تطفلية إلى الوراء، من أجل رؤية أوضح لما كان، وفهم أفضل لما حدث، لموضعة تلك الذات بصورة أكثر وعيا وحضورا، في ذلك البعد الذي يعادل "التاريخ" و"المكان".

1- تحليل المستوى السردي:

لقد قمنا في الفصل السابق برصد جدلية الحب والموت في قصة "البوغي"، عبر تمظهر كل من "الحب" و"الموت" باعتبار كليهما حدثا في المستوى الخطابي للقصة. وأشرنا إلى أن الحدث هو شرخ في المتصل الفضائي، تحدثه شخصية ما في بعدها المثلي. ومن هذا الطرح انتهينا إلى تحليل المستويات الصورية للشخصية والفضاء. كما أوضحنا في الفصل السابق، أن السرد لا يحدث إلا عندما يقع شيء ما جدير بأن يروى. وهذا ما نصَّ عليه غريماس من أن السردية هي "اقتحام اللامتواصل، لطوليةٍ خطابية في حياة، أو قصة، أو فرد، أو ثقافة. إن هذا الاقتحام يقوم بمفصلة هذه الطولية إلى حالات منفصلة، جاعلا بينها تحولات، إن هذا ما يسمح بوصفها في مرحلة أولى كملفوظات فعل، تغير من وضع ملفوظات الحالة، هذه الملفوظات الأخيرة هي الضمانة على الكينونة السيميائية، لفواعل في اتصال وانفصال عن موضوعات القيمة"[1]، وسنستفيد من هذا الطرح الذي قدمه غريماس لرسم معالم هذا الفصل.

يسمح تحليل الملفوظ السردي بالانتقال إلى الكشف عن المسار السردي والبنيات العاملية، ثم البنية العميقة. ويجدر التنبيه هنا إلى أن تحديد موضوعات القيمة في النص، يمثل دليلنا لتحديد البنيات العاملية، وأن تعيين أهم التجليات التيمية، يتم استنادا إلى مراعاة تقابلاتها وتحولاتها، كما أن تحليل البنية العميقة يتم عن طريق المربع السيميائي، الذي يمثل تمثيلا مرئيا، التمفصل المنطقي للمقولات الدلالية القاعدية التي انبثقت عنها مختلف دلالات الخطاب المدروس[2].

وعن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية، نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك؛ أي إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية. إن غرض هذا الجزء من العمل غير القابل للتفكيك، يسمى حافزا (**motif**). وكل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها[3]. لذلك سنعمد أولا إلى تقطيع الملفوظ السردي إلى مقاطع سردية جزئية، تسهل استخراج مواطن الاضطراب والتحول في

[1] A.J.Greimas : Du Sens . P 46-47

[2] عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، نماذج تطبيقية، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، الجزائر، دط، دت، ص9-10.

[3] توما تشوفسكي: نظرية الأغراض،زفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، ص180-181.

القصة، ثم نأتي إلى رصد البرامج السردية، لمعرفة الفواعل والفواعل المضادة، ننتقل بعدها إلى تحديد ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، وموضوعات القيمة لنتمكن من استنتاج المجال الحيوي الذي يتصارع فيه الفواعل من أجل الظفر بقيم معينة.

إن تحديد البرامج السردية الرئيسية، وكذا البرامج الاستعمالية، بوصفها ملفوظات حالة تحكمها ملفوظات فعل، يعين على تحقيق خطوة إجرائية لاحقة، هي تحديد أطوار الرسم السردي الأربعة التي تقوم داخلها علاقات بين الأدوار والعوامل المحققين للتحويلات. هذه الأطوار هي التي ستمكن من تحريك المربع السيميائي حسب المسار السردي، ليمثل تمثيلا مرئيا التمفصل المنطقي للدلالة العميقة التي قام عليها النص.

1-1- تقطيع الملفوظ السردي:

يتطلب التعرف على أصناف الوظائف وتعيينها، أن نضع نموذجا مرجعيا نضمن عن طريقه انسجام التحليل. سوف تنطلق تقطيعاتنا لهذا الملفوظ السردي النمطي (النموذج المرجعي)، من المبدأ الذي مفاده أن كل صنف وظائفي، يمثل مكونا من مكونات قضية (حبكة قصصية)، تتطور وتنتمي إلى مقطع منطقي أولي، يمثل قاعدة للقصة يمكن تحديده على أنه تصور منطقي خطي، بين ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل:

أ- ما قبل **1** وضعية افتتاحية

ب- أثناء **2** اضطراب

3 تحول

4 حل

ج- ما بعد **5** وضعية نهائية[1].

إنه ومن وجهة نظر بنائية، حتى نفهم قصة ما، أو حتى نحاول الإحاطة بالسرد ككل دال يجب أن نكون واعين بتخومه؛ إذ تسمح دراسة الوضعية الأولية والنهائية عموما بإعادة، تركيب مجرى

---

[1] عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، نماذج تطبيقية، ص7.

التدليل السردي. هذا ما قام به غريماس منذ دراسته الأولى للسرد الأسطوري، باعتباره متوالية من الملفوظات أين الوظائف المسندة تصطنع لسانيا سلسلة من السلوكات موجهة نحو هدف.

يمتلك السرد باعتباره متوالية بعدا زمنيا: فالسلوكات التي يعرضها تقوم بينها علاقات تقديم وتأخير، وهذا ما يسمح بمقابلة الماقبل مع المابعد، تطابقا مع انقلاب للوضعيات على مستوى البنية العميقة، الذي يرجع إلى قلب علامات المضمون، أين تتضح العلاقة التبادلية التالية[1]:

الماقبل	مضمون مقلوب
المابعد	مضمون موضوع

يمكن تعيين الأصناف الوظائفية الخمسة كالتالي:

1 الوضعية الافتتاحية: مجموع علاقات تتمتع باستقرار نسبي.

2 اضطراب: تغيير يصيب إحدى هذه العلاقات، على الأقل مما يخلق حالة فقدان توازن.

3 تحول: فعل صادر عن أحد الأطراف المساهمة في الوضعية الافتتاحية، يؤدي إلى تغير العلاقات المذكورة سابقا.

4 حل: وهو نتيجة التحول الذي أحدثه تغيير العلاقات المذكورة أعلاه.

5 وضعية نهائية: مجموع علاقات جديدة مستقرة.

قد يجسد مقطع سردي نمطي واحد قصة، وقد يكون عنصرا مكونا لسلسلة من المقاطع بحيث يلحق بها ويندمج فيها على مستوى "الحل"، حسب الترسيمة التالية:

ف}ض}ت}ح+ض}ت}ح+ض}ت}ون.

وضعية افتتاحية، تتبع باضطراب، ثم يليها تحول، يأتي بعده حل، وينضاف اضطراب ثان، يتبع بتحول ثاني، وينضاف اضطراب ثالث، يتلوه تحول ثالث، وحل ثالث، تنتج عنه وضعية نهائية.

نسمي هذه الصيغة التتابعية تراكمية. هناك صيغة ثانية تتمثل في استبدال الحل الأول باضطراب ثان؛ أي أن يكون هذا الحل سببا في ظهور اضطراب ثان. يتم الانتقال من الجمل السردية الخطابية، إلى الجمل السردية الملخصة التي نتحصل عليها عن طريق عملية الاختزال. وسوف نعتمد عند

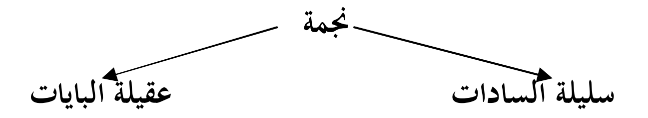
---

[1] J.M.Adam : Le récit, pp 73-74 , , presses universitaires de France, 2em édition, Paris, 1987.

.

التلخيص على قواعد الانتقاء والتعميم والبناء؛ أي اختيار ما نراه ممثلا لكل قضية أساسية في الحكاية، وإطلاق قضية أساسية عامة على مجموع قضايا فرعية[1].

تبدأ القصة بمقطع سردي أول*، تميزه مجموعة من العلاقات تتمتع باستقرار نسبي، يتحدد في الوصف العلائقي التالي:

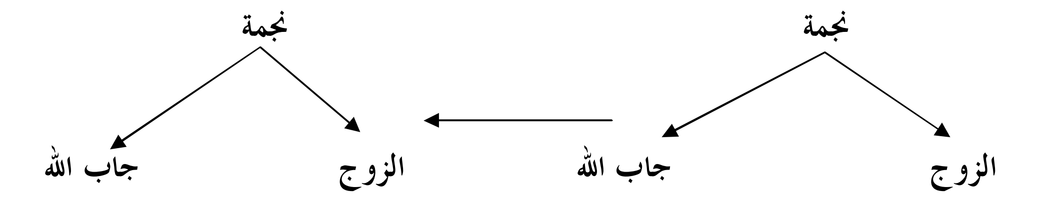


هذه الوضعية الافتتاحية تظهر نجمة في علاقة مستقرة بأسرتها وأسرة زوجها، ويتجلى هذا على الصعيد الماقبلي.

تنتقل هذه العلاقات إلى وضعية الاضطراب بمجرد دخول الفعل الحدث (اشتات/أحبت) على الجملة اللاحقة التي حددت التراتب الاجتماعي لـــ "جاب الله" الذي أحبته "نجمة".

هذا الحدث يُدخل علاقات المرحلة الافتتاحية التي تميزت بنوع من الاستقرار في مرحلة الاضطراب، إن كون "نجمة" زوجة يجعل علاقتها برجل آخر محرمة، وكونها من عائلة كبيرة، يجعل علاقتها بالعوام أيضا محرمة، لذلك فالحب هنا هو ما يدخلها في حالة اضطراب على صعيد اجتماعي، كونها أحبت من طبقة دنيا، وأخلاقي، كونها أحبت وهي متزوجة، ونفسي كونها لا تستطيع تحقيق اتصال بمن تحب.

ويشكل محتوى الرسالة التي تلقتها نجمة في المقطع السردي الثالث، نقطة التحول الذي سيطرأ على العلاقات التي ميزت المرحلة الافتتاحية، فعن طريق استجابتها لمحتوى الرسالة أخرجت العلاقة بينها وبين "جاب الله" من سريتها، مما يشكل تحولا أيضا على المستوى العلائقي نلخصه فيما يلي:



[1] عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، نماذج تطبيقية، ص8.

* ينظر تقطيع الملفوظ السردي في الملحق.

هذا التحول يتبع بحل يظهر في المقطع السردي الرابع متمثلا في نفي "جاب الله"، واختفائه من السرد، حتى يرجع النمط العلائقي إلى استقراره الأول. لكن هذا الحل ليس نهائيا ولم يحقق الاستقرار إذ إن "نجمة" لا تزال متصلة بـــ"جاب الله" ذهنيا عن طريق العرافة التي تخبرها بأنه سيعود.

إن وعد العرافة لــ"نجمة" بعودة "جاب الله"، يشكل اضطرابا آخر على مستوى المقطع السردي الخامس؛ إذ إن محتوى الرسالة التي بعثت بها "نجمة" إلى "جاب الله"، أفرزت اضطرابا في علاقته بمدينته (المنفى)، التي دامت ثلاث سنوات من الاستقرار.

يبدأ التحول في المقطع السردي السادس بدخول "جاب الله" إلى قسنطينة، ثم بدخوله إلى بيت "نجمة"، مما يعكس تحولا في علاقته بالمرأة والمدينة، من القطيعة إلى الاتصال. هذا التحول إلى حد هذه اللحظة السردية يتميز بالسرية، ولكنه ينتقل إلى العلنية بمجرد أن يبدأ بالغناء ساردا تفاصيل علاقته بـــ"نجمة".

يشبه هذا التحول، التحول الذي ظهر في المقطع السردي الثالث، بفارق أن الأول أحدثه شيء من لوازم الشخص (رسالة/خصلة)، بينما الثاني أحدثه شخص بعينه.

في المقطع السردي السابع يقتل "جاب الله"، وتنتحر "نجمة"، مما يجعل العلاقات التي طالعتنا في الوضعية الافتتاحية، ترجع إلى ما كانت عليه، ولكن على مستوى آخر سلبي اجتماعيا، وهو مستوى الموت، فقتل "جاب الله" وهو مغنٍّ قادم من عنابة، هو بمثابة التحنيط لماهيته الأولى، ولعلاقاته الأولى حتى لا تنزع إلى الاضطراب والتحول مرة آخرى. وانتحار "نجمة" هو أيضا تحنيط لهويتها الفوقية؛ إذ إن الحل الذي ظهر على مستوى السرد للحفاظ على استقرار العلاقات، هو تحويلها إلى مستوى الموت؛ أي تحويل الأجساد إلى مراحل الجثة، حتى يُضمن عدم تغييرها لعلاقاتها.

1-2- البرامج السردية:

البرنامج السردي -حسب تعريف غريماس وكورتيس (J.Courtés)- هو مقطع أولي من البنية السطحية للسرد، يتشكل من ملفوظات فعل تحكم ملفوظات الحالة، ويمكن تقديمه في الشكلين التاليين:

ب س = و[ف1 ¬ (ف2 Ù م)]

ب س = و[ف1 ¬ (ف2 Úم)]

بحيث (و) وظيفة، (ف1) فاعل الفعل، (ف2) فاعل الحالة، (م) موضوع قادر على استقبال استثمار دلالي في شكل قيمة.[1]

إن التحويلات المتموضعة بين الحالات، يمارسها الفاعل المنفذ (sujet opérateur)، بإحداث تغيير يدل دلالة قاطعة على أن الانتقال من علاقة إلى أخرى، مرهون بتحويل بـــ /فعل/ ترسى عليه قواعد برنامج سردي، يصاغ كما أسلفنا إلى حالتين متمايزتين، وصلية وفصلية يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة أو يفقده.

يتم الامتلاك (acquisition)، في البرنامج السردي الأول من خلال عملية الانتقال من وضعية افتقار (manque) (ف2 Úم)، إلى تعويضه (ف1 Ù م). ويعبر البرنامج السردي الثاني عن وضعية يفقد فيها الفاعل موضوعه (privation) (ف2 Úم) في حالة السرقة مثلا[2].

وتقترن هاتان الوضعيتان بالتعريف العام للبرنامج السردي، الذي يستعمل للدلالة على "سلسلة من الحالات والتحويلات المنتظمة على أساس العلاقة الرابطة بين الفاعل والموضوع وتحويلها"[3].

تأسيسا على هذا، لا يتحقق وجود برنامج سردي مبني على تحويلات متدرجة (hiérarchisées)، ممفصلة (articulées)، ومنظمة في وحدات متميزة، إلا في مقابلته لبرنامج آخر متبادل الترابط في علاقته به. وكل تحويل وصلي يفضي حتما إلى إحداث تحويل فصلي للفاعل المقابل. وعلـــــى هذا

[1] A.J.Gréimas & J.Courtés : Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, édition Hachette, France, 1986.p297.

[2] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، ط1، الجزائر، 2001، ص21-22.

[3] Groupe d'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, presses universitaires de Lyon, 4em édition, France, 1984, p16.

الأساس يمكن أن تروى -تبعا للمنظور المتبنى- أحداث تتوج بالانتصار أو بالهزيمة.

ولئن كان البرنامج السردي في جميع الحالات محكوما بمقطوعات الإضمار (virtualisation) والتحيين (actualisation) والتحقيق (réalisation)[1] فإن فشل أو نجاح البرنامج السردي، يترتب على الطابع الجدالي (caractère polémique) المميز لكل تحويل سردي، مرهون بالهيمنة من جهة، والخضوع من جهة أخرى. وبالتالي فإن كل برنامج يقابله برنامج ضديد (anti-programme).

قد يتحول البرنامج السردي البسيط، إلى برنامج معقد، تحولا مشروطا بالمرور الاضطراري عبر برنامج آخر. وإذا كان عدد البرامج السردية غير متناهٍ، فإنه مرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة المهمة التي يقوم بها الفاعل. ينبغي أن نشير في هذا المساق إلى أن البرنامج الملحق، قد ينجز إما من طرف الفاعل نفسه، أو من طرف فاعل آخر ينوب عنه. يقترن في هذه الحالة نشاط الفاعل النائب، بالبرنامج السردي الاستعمالي[2].

رغم كون البرامج السردية تشكل وحدات بسيطة، إلا أنها في الوقت نفسه قابلة للتوسع والتعقيد الشكليين، دون أن يعني ذلك أن هذين العنصرين (التوسع، التعقيد)، سيلحقان تغيرات بطبيعتها كصيغة تركيبية، قابلة للتطبيق على مختلف المواقع السردية.

أ- إن التضعيف أو التثبيت، لا يشكلان في نهاية الأمر سوى مضاعفة كمّية للبرامج السردية، والدلالة الوظيفة لهذه البرامج (داخل الرسم السردي) واضحة؛ إنها التكثيف والتعميم.

ب- مضاعفة موضوعات القيمة تؤدي إلى مضاعفة البرامج السردية.

ج- العلاقة الاحتوائية (hypotaxique) يمكنها أن تحكم برنامجين أو أكثر، فالبرنامج السردي المخصص للاستعمال يسبق البرنامج الرئيسي.

د- وفي النهاية يمكننا إحصاء البرامج السردية المرتبطة فيما بينها، والخاصة بعملية تحويل الموضوعات والتواصل بين الفواعل.

---

[1] أ.ج. غريماس: السيميائيات المكاسب والمشاريع، ترجمة: سعيد بنكراد، مجلة آفاق، ع8-9 (خاص بطرائق التحليل الأدبي)، اتحاد كتاب المغرب، المغرب،1988 ص129.

[2] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص23-24-25.

ولإن لائحة التعقيدات الخاصة (ب س)، ليست شاملة، فإنها تشكل فقط مؤشرات تنبئ بإمكانية القيام بصياغة متقدمة للتركيب العاملي، الذي يعد الأداة اللازمة للتحليل[1].

يتوضع البرنامج السردي الأول في قصة "البوغي" في المقطع الثالث، أين يطلب المرسل (جاب الله) من الفاعل (اليهودية) تحقيق برنامج سردي (إيصال رسالة إلى نجمة).

يحقق الفاعل (اليهودية) هذا البرنامج، موظفا مساعدا.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا البرنامج هو برنامج استعمالي بالنسبة إلى برنامج آخر يحتويه، يظهر في المقطع نفسه، وهو طلب المرسل (جاب الله) من الفاعل نجمة، وضعه في وصلة بموضوع القيمة (وهو علامة من علامات مصاحبته لها). يحقق الفاعل هذا البرنامج بواسطة عملية (المنح أو الهبة). وبدوره هذا البرنامج محتوى في برنامج آخر أكبر، وهو طلب المرسل (أصدقاء جاب الله)، من الفاعل (جاب الله) تحقيق موضوع (تأكيد علاقته بمن يحب). يحقق الفاعل هذا البرنامج بدخوله في وصلة بموضوع القيمة.

إذن هذه البرامج الثلاث المحتواة الواحد في الآخر تظهر على شكل متدرج يؤدي كل برنامج استعمالي إلى برنامج آخر أكبر منه، وتميزها عمليات المنح والتنازل، إذ إن هبة "نجمة" لخصلة شعرها تنبني على برنامجين متزامنين يدعو الواحد منهما الآخر بحيث تربطهما علاقة افتراض متبادلة:

ف {ف1 Ü (ف1 Ùم)}=برنامج المنح.

ف {ف1 Ü (ف1 Úم)}=برنامج التنازل.

إن نجاح الفواعل في تأدية هذه البرامج هو الذي أفضى إلى حالة التحول الأولى من السري إلى العلني، التي سجلناها أثناء تقطيعنا للملفوظ السردي. وتجدر الإشارة هنا إلى أن المرسل الأول الذي يقف وراء هذه السلسلة البراجية هو مرسل جمعي.

كان يفترض بعد تحقيق هذه البرامج التي أفضت إلى تحقيق برنامج رئيسي، أن يقوم برنامج ضديـــد (**anti-programme**) يقوده فاعل مضاد (**anti-sujet**)، يلجأ إلى استرجاع موضوع القيمة. لكن برنامجا آخر قاده الفاعل (جاب الله) عطل إمكانية قيام البرنامج الضديد، وهو استجابته

---

[1] أ.ج.غريماس: السيميائيات المكاسب والمشاريع، ص131.

للمرسل (الصديق) الذي طلب منه تحقيق برنامج الهروب إلى عنابة. إن اختفاء "جاب الله"، جعل "نجمة" تقف وراء سلسلة أخرى من البرامج السردية، تبدأ بكونها مرسلا يطلب من الفاعل (المرابطة) تحقيق برنامج معرفة الخفي (إمكانية عودة "جاب الله"). إن تحقيق "المرابطة" لهذا البرنامج وإقرارها بالعودة، مهد لظهور برنامج سردي آخر أساسي، يرفده برنامج استعمالي يتمثل في طلب المرسل (نجمة) من الفاعل (المرسول) إيصال رسالة إلى "جاب الله".

يُحَقَّقُ هذا البرنامج، ليقوم على إثر تحقيقه برنامج آخر، وهو طلب المرسل (نجمة) من الفاعل (جاب الله)تحقيق برنامج معين (الغناء في حفل ختان ابنها).

يحقق الفاعل هذا البرنامج، ليفضي بهذا التحقيق إلى التحول الثاني الذي سجلناه في أثناء تقطيعنا للملفوظ السردي. هذا التحول يعجل بقيام برنامج سردي ضديد يقوده "زوج نجمة"، ويكون مسبوقا ببرنامج استعمالي أيضا يتمثل في تجنيد المرسل (زوج نجمة)، لفاعل (غير معروف على مستوى السرد)، كي يسلب (فردة الحذاء)، من "جاب الله".

يحقق هذا البرنامج، ليدخل "جاب الله" بعده في تنفيذ برنامج آخر لا إراديا، يتمثل في محاولة استرجاع فردة حذائه المفقودة، ونسجل هنا خداع المرسل للفاعل.

يحقق "جاب الله" هذا البرنامج، لكنه لا يحصل على فردة حذائه، ولكنه يحقق الموضوع الذي أراده المرسل الأول (زوج نجمة) وهو الانفراد به.

تحقيق هذه البرامج الاستعمالية، أدى إلى تحقيق البرنامج الأساسي للفاعل المضاد وهو قتل "جاب الله"، من أجل استرجاع موضوع القيمة المتمثل في شرفه وشرف العائلة.

يبقى أن نشير إلى أن سلسلة البرامج الأولى، ميزتها عمليات المنح من جهة والسلب من جهة أخرى، فمنح "نجمة" خصلتها لـــ "جاب الله"، هو سلب موضوع قيمة يتمثل في الشرف من زوجها.

بينما ميزت السلسلة البرامجية الثانية عمليات السلب في مقابل الاسترجاع، سلب فردة الحذاء، وبالتالي سلب الحياة، في مقابل استرجاع موضوع القيمة الشرف.

هذه هي مختلف التعقيدات التي انبنت عليها لائحة البرامج السردية في قصة "البوغي"، ونعود ونشير إلى أنها ليست شاملة، إنها تشكل فقط مؤشرات تنبئ بإمكانية القيام بصياغة متقدمة للتركيب العاملي، الذي يعد الأداة اللازمة للتحليل.

1-2-1- ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل:

إذا سلمنا في البداية بأن البنية السردية (البرنامج السردي)، يتقدم بوصفه تتابعا للحالات والتحويلات المتنوعة، التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل، من هذه المنطلقات المنهجية، نلتجأ في البداية إلى ضبط مفهومي الحالة (**état**) والتحويل (**transformation**) استنادا إلى العلاقة التي يقيمها الفاعل بموضوع القيمة .

تعبر الحالة في النظرية السيميائية عن الكينونة (**être**) أو الملك (**avoir**)[1].وتستعمل أيضا للدلالة على العلاقة/الوظيفة [و/ف]، التي تربط الفاعل بالموضوع [فÙ م]و[فÚ م].

ارتكازا على مفهوم الوظيفة/الصلة (**fonction/jonction**)، يمكن أن نصوغ ملفوظ الحالة على النحو الآتي: و/صلة [ف.م]، في حالة تحقق الملفوظ الوصلي (**énoncé conjonctif**)، تعبر صلة الفاعل بالموضوع بشكل إيجابي عن وصلة (**conjonction**). وتعبر هذه الصلة بشكل سلبي عن فصلة (**disjonction**)، في حالة تحقق الملفوظ الفصلي(**énoncé disjonctif**).

خلافا للملفوظ الحالة يستمد ملفوظ الفعل (**énoncé de faire**)[و/تحويل (ف.م)] علة وجوده، من التحويل. ويعمل على الوصلات والفصلات التي تقوم بين الفاعل وموضوع القيمة، ويشتغل ضمن مسار سردي يبدأ بوضع أولي، يفضي إلى وضع نهائي. يضمن الفعل في هذا المساق، الانتقال من حالة إلى أخرى، وفق التتابع والاختلاف. ينبغي أن ننظر إلى التتابع هنا، على أنه يكشف في جميع الحالات، عن المكون الزمني للحكاية، المتماهي في محور قبل/ بعد.

إن التحويل بوصفه انتقالا من حالة إلى أخرى، يأخذ شكلين متمايزين:

- التحويل الوصلي: يحقق الانتقال من حالة فصلة بموضوع القيمة، إلى حالة وصلة به:

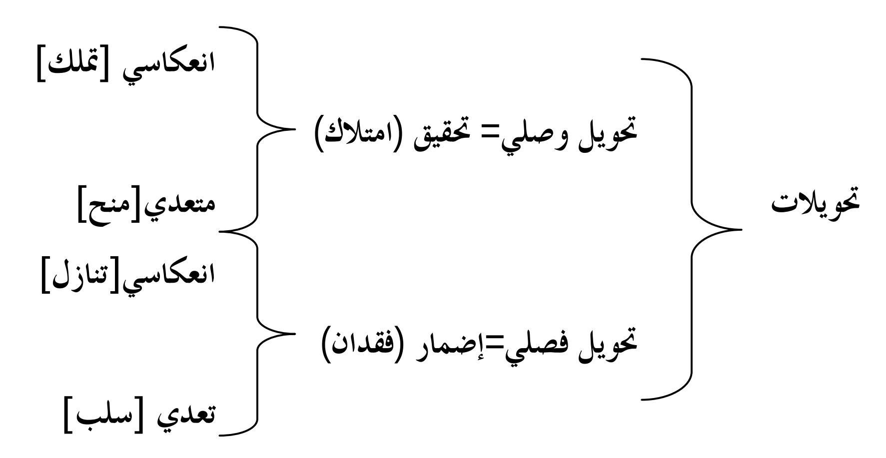
[ف Ú م] ¬ [ف Ù م]

- التحويل الفصلي: يحقق الانتقال من حالة وصلة بموضوع القيمة إلى حالة فصلة عنه:

[1] Groupe d’Entrevernes : op.cit, p14.

[فÙ م] ¬ [ف Úم][1].

وعليه، يمكن صياغة أربعة نماذج من التحويلات تحكم علاقة الفاعل بالموضوع:



وهذه النماذج الأربعة من التحويلات يمكن أن يُخَصَّ بها فاعل واحد (ف1.ف2) في علاقته مع موضوع واحد (م) [2].

ويستلزم التحويل في جميع الحالات، فاعلا منفذا، ليس في الواقع شخصية، وحتى الموضوع الذي يسعى إلى تحقيقه، ليس شيئا محددا بل أدوارا، مفاهيم، وضعيات تركيبية (**position syntaxique**)، تحكمها علاقاتُ تضايفٍ. وتقاس درجة الصراع بين العوامل في النص، بالقيم التي يسعى كل طرف إلى الدخول في وصلة بها.

تأسيسا على هذا تكتسي العلاقة الآتية: فاعل/موضوع أهمية بالغة؛ إذ عليها تنبني طموحات الفاعل، وفي إطارها تتوزع الأدوار، وعلى متنها تتولد الرغبات ويشتد التنافس والصراع. وواضح من هذا الكلام أن (القيمة) لا تتحقق في تفردها، ولا توظف لذاتها، بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة، التي تملك كيان الفاعل، وتقوده إلى الصراع من أجل تملُّكِها[3]. ومن هنا جاء تعريف الموضوع، بوصفه "حيزا لاستثمار القيم، يتصل بها الفاعل أو ينفصل عنها"[4].

---

[1] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص11-12-13.

[2] A.J.Greimas : op.cit, p38.

[3] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص15-16.

[4] A.J.Gréimas & J.Courtés : op.cit, p259.

ويتفرع العامل في النظرية السيميائية، إلى فاعليْن ؛ فاعل الحالة، مميَّزا بعلاقة الصلة [فصلة أو وصلة] التي تربطه بموضوع القيمة، وفاعل الفعل الذي يتحدد من خلال علاقة التحويل[1].

فالأول يمكن اعتباره من خلال موقعه من الموضوعات (اتصال/انفصال)، كمالك للقيم، في حين يكون الثاني فاعل الفعل، وفي فعله هذا يقوم بعملية الاتصال التي تخص الفاعل الأول. من هنا يمكن تحديد فواعل الحالة في كينونتها السيميائية، بكونها تمتلك مواصفات؛ فهي لا تتحدد كفواعل، إلا من خلال علاقتها بموضوعات القيمة أثناء مشاركتها في عوالم أخلاقية متنوعة. وموضوعات القيمة بدورها ليست كذلك إلا إذا كانت هدفا للفواعل. وبتعبير آخر، ليس هنالك تعريف ممكن للفواعل دون وضعها في علاقة بالموضوع، وكذلك الشأن مع الموضوعات. عند هذا الحد سيأخذ فاعل الحالة شكل ملفوظ حالة، تتحدد وظيفته من خلال علاقة الفاعل بالموضـــوع: ف Ù م أو ف Ú م.

أهمية هذه الصيغة تكمن في أنها تسمح بتحديد كل عالم داخل الرسم السردي، في لحظة ما من السرد، لمجموع ملفوظات الحالة التي تكونه[2].

إن فاعل الفعل يقوم بعملية التحويلات التي تقوم بين الحالات. فالصيغة التالية: ف Úم Ü فÙ م يمكن قراءتها كحالتين متتاليتين لفاعل، فالفاعل على إثر تدخل ما، ينتقل من حالة الاتصال مع موضوعه، إلى حالة الانفصال عنه. هذا التدخل لا يمكن فهمه إلا إذا أسلمنا بوجود فعل محوِّل، يقوم به فاعل الفعل، يستهدف ملفوظ حالة باعتباره موضوعا. إن ملفوظ الفعل هو إذن ملفوظ يحكم ملفوظ الحالة، فإذا رمزنا بشكل إطنابي لفاعل الفعل بـــ "ف1" وفاعل الحالة بـــ "ف2"، فإننا سنكون أمام الشكل التالي: فعل محوِّل (ف1 Ü ف2/م) أو فعل محول(ف1 Ü ف2+م).

إن التمييز بين فاعلين ف1 وف2، ليس ناتجا عن مقتضيات شكلية فقط، بل يستند إلى حالات ملحوظة، ففي حالة الفعل المدعو (سرقة)، لا يشكل ف1 وف2 إلا ممثلا واحدا. وفي حالة الهبة فإن نفس حالة ف2 قد تم الحصول عليها من خلال فعل ف1 المتميز عن الأول. وإذا ترجمنا الصيغة التي اقترحنا إلى الفرنسية اليومية، فإنها تطابق ما يمكن تحديده بـــ "فعل الكينونة" وهو ما يشكل التعريف

[1] A.J.Gréimas & J.Courtés : op.cit , p370.

[2] أ.ج. غريماس: السيميائيات، المكاسب والمشاريع، ترجمة سعيد بنكراد، 129-130.

التقليدي للفعل (acte). والخلاصة أن ملفوظ الحالة وملفوظ الفعل، ليسا إلا تمثيلا منطقيا دلاليا للأفعال والحالات[1].

بناء على ما سبق يتضح أن الفاعل وموضوع القيمة، يعتبران عنصرين أساسيين في تشكيل البرنامج السردي، يستمد الأول وجوده الدلالي، من العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة[2]. والتي سنحاول تحديدها إجرائيا فيما يأتي:

1-2-1-1-موضوعات القيمة:

يرجع مفهوم القيمة في مجال الدراسات اللغوية والسيميائية إلى فردينان دي سوسير الذي أدرج في سياق حديثه عن اللسانيات، مفهوم القيمة اللسانية، واعتبر أن اللسان يعد نسقا من القيم الخالصة[3]، وأن كل عناصر النسق تعد عناصر متلازمة ومتضامنة وأن قيمة كل عنصر تنتج عن الحضور الموازي للعناصر الأخرى لذلك فإن قيمة كل عنصر لا تتحدد إلا في علاقتها الاختلافية مع العناصر الأخرى، وهي تطرح بهذه المسألة المعنى الذي لا يتحقق سوى من خلال العلاقات الاختلافية[4].

لقد أعادت السميائيات السردية صياغة هذا المفهوم بدقة، من خلال مفهوم موضوع القيمة، عندما لاحظت أن العودة إلى فضاء الحكايات الشعبية الذي يمكن أن يقدم صورة من الأشكال الكونية للسرد، يبرز أن هناك مجموعة من المواضيع السحرية، التي تسعف الفاعل في رحلته نحو البحث عن موضوع معين، غير أن هذه المواضيع ليست مهمة في ذاتها، بقدر ما تكتسي أهميتها مما يمكن أن تقدمه من إيجابيات للفاعل[5].

---

[1] أ.ج غريماس: السيميائيات المكاسب والمشاريع، ص130.

[2] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص15-16.

[3] - Ferdinand de Saussure : Cours de liguistique générale, édition Payot, 1972. p116

[4] Ibid : p159.

[5] أشار بروب إلى المواضيع السحرية، أنواعها، طبيعتها، وطرائق نقلها وميز فيها بين: الحيوانات، المواضيع التي يخرج منها مساعدون يتميزون بطبيعة سحرية، صفات يحصل عليها البطل مباشرةمثل القوة، القدرة على التحول إلى حيوان... إلخ، ينظر حول هذا الموضوع:

- Vladimir Propp : Morphologie du conte, Seuil, Paris,1970.p55.

من هذه المنطلقات اللسانية إذن، أشار غريماس في كتابه "في المعنى2"، إلى أنه كلما جرى الحديث عن مواضيع الرغبة والافتقار في السرد الفلكلوري مثلا، نميل إلى الخلط بين مفهومي الموضوع، والقيمة؛ إذ إن الشكل الصوري للموضوع يضمن حقيقته، في حين أن القيمة تتماهى مع الموضوع المرغوب فيه.

إن الأمور حتى على هذا المستوى لا تتم بهذه البساطة، فعندما يمتلك شخص سيارة في مجتمعنا اليوم فإنه لا يملكها لذاتها بل لتسخيرها لغرض التنقل السريع، وهي وسيلة تطور بديلة عن البساط الطائر، لذلك فهو يشترى غالبا شيئا من الحظوة الاجتماعية، أو الإحساس الحميم بالقوة، وبالتالي فإن الموضوع المستهدف في الواقع، ليس إلا ذريعة أو حيزا تستثمر فيه قيم، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه[1].

يظهر فاعل الحالة (جاب الله) في أول القصة في فصلة عن موضوع القيمة، وهو إظهار علاقته بنجمة، مشكلا ملفوظ حالة أول.

يحول فاعل الفعل (اليهودية) بمساعدة (المناولية) هذه الفصلة إلى وصلة بإيصال الرسالة.

إن هذا الفعل التحويلي يجعل ملفوظ الحالة الأول الذي يمكن كتابته بالصيغة التالية:

ب س= ف Úم ينتقل إلى الصيغة التالية: ب س= ف Ùم.

هذا الفعل التحويلي نفسه (نقل الرسالة)، يجعل فاعل الحالة (نجمة) يحقق فصلة عن خصلة شعرها، لتتصل هذه الأخيرة بـــ "جاب الله".

هذا الفعل التحويلي نفسه يشتغل على تحويل علاقة الصلة التي كانت تربط الفاعل (زوج نجمة) بـــ (زوجته) من طور الاتصال (الاستقرار) إلى الانفصال (الاضطراب).

الفعل التحويلي الهروب، الذي يقوم به فاعل الفعل (جاب الله)، يحول حالة الاتصال بين فاعل الحالة (جاب الله) والموضوع (قسنطينة)، من طور الاتصال إلى طور الانفصال، ويخلق وصلة جديدة بعناية محولا حالة (جاب الله) من فصلة عنها إلى وصلة بها.

[1] A.J.Greimas : op.cit. P21.

إن نجمة (فاعل الحالة) بانفصالها عن جاب الله (موضوع القيمة)، تسعى إلى خلق علاقة اتصال به عن طريق الفعل التحويلي (بعث الرسالة)، الذي تقوم به "نجمة" كفاعل فعل؛ إذ تحول علاقتها به إلى طور الاتصال، وتخلق انفصالا بينها وبين زوجها.

إن انفصال زوج نجمة عن موضوع القيمة (الشرف) يجعله كفاعل فعل يؤدي فعل تحويلي، يتمثل في فصل العلاقة الوصلية بين "نجمة" و"جاب الله"، عن طريق قتل الأول، حتى يتمكن من تحقيق وصلة بموضوع القيمة (الشرف)، بينما "نجمة" بانفصالها عن "جاب الله"، كفاعل حالة تلجأ إلى تحقيق الاتصال به عن طريق الانتحار الذي تقوم به كفاعل فعل.

لتحول علاقتها بالحياة من الاتصال إلى الانفصال، وعلاقتها بـــ"جاب الله" من الانفصال إلى الاتصال.

بينما يحقق زوجها علاقة وصلية بشرفه الذي أهين بإصلاح الإساءة التي وقعت عن طريق القتل.

إن السرد بوصفه فضاء لنقل وتوزيع القيم، يطرح من خلال علاقة الفاعل بالموضوع مسالة القيم، ما هو مصدرها؟ ما هي وجهتها؟ كيف يتم توزيعها داخل فضاء قيمي معين؟.

إن المرسل الأول الحاث على تحقيق البرنامج السردي الأول، جمعي، وموضوع القيمة الذي يرمي إلى تحقيق وصلة به، لا يتحدد بكونه قيمة وصفية ذات طابع نفعي، وإنما ذات طابع معرفي.

لذلك فالعلاقات القائمة بين الفواعل والمواضيع، تدور في إطار نسق قيمي مغلق، تعتبر فيه القيم (المعرفة) مقبولة من طرف بعض الفواعل، ومرفوضة من فواعل آخرين. هذه القيم تنتقل من فاعل إلى آخر عن طريق النفي. إن تسريد القيم في هذا النمط، يتميز بأن كل عملية تتميز بالوجود المتواقت والمستمر لفاعلين يتوجهان نحو الموضوع نفسه. هذه الوضعية التركيبية تجسدها حالة سردية:(ف1 Úم) (ف2Ù م). فالأصدقاء الذين يريدون تحقيق معرفة معينة، حول علاقة "جاب الله" بـــ"نجمة" إثر تحقيقهم لوصلة بموضوع القيمة هذا، يقوم برنامج سردي مضاد يعمل على نفي المعرفة الأولى وإفشاء معرفة أخرى مضادة لها.

وبالتالي لا يحصل الفواعل في "البوغي"، على مواضيع قيمة نفعية وإنما معرفية على عكس ما جرت عليه العادة في الحكايات الشعبية.

1-2-2-أطوار الرسم السردي:

إن البرامج السردية التي تستمد حركيتها من طاقات يملكها الفاعل، تنبني أساسا على رسم سردي ينظم تعاقب الملفوظات، في شكل أطوار أربعة متماسكة البناء، ومرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا، خاضعا لمبدأ التدرج والافتراضات المنطقية :التحريك (manipulation)، الكفاءة (compétence) والأداء (performance)، والتقييم (sanction). و"تقوم داخل هذه الأطوار ، علاقات بين الأدوار والعوامل المحققين للحالات والتحويلات، تشغل هذه العوامل أدوارا عاملية تبعا لوضعيتها ضمن تلاحق الأطوار الأربعة، ويصدر تحديدها وتطويرها عن هذه الوضعيات نفسها"[1]

ولئن كانت هذه الأدوار تكتسي أهمية خاصة، فإنها تشكل قاعدة تتأسس على العلاقات بين الشخصيات والأدوار العاملية، التي تستند لها تبعا لوضعية كل واحدة منها، ضمن السياق التطوري العام لهذه الأطوار المؤطرة في الجدول التالي[2]:

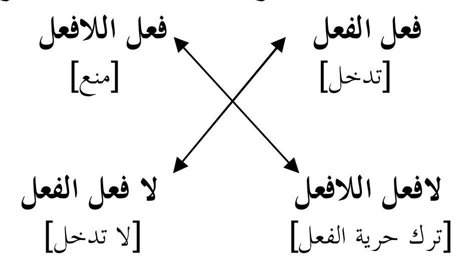
التحريك	الكفاءة	الأداء	التقييم
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
علاقة مرسل/فاعل مسند	علاقة فاعل منفذ/عملية [مواضيع جهة]	علاقة فاعل منفذ/حالات [مواضيع قيمة]	علاقة مرسل/فاعل منفذ علاقة مرسل/فاعل حالة
البعد الإقناعي	امتلاك الكفاءة	الفعل التحويلي	الفعل التقييمي

[1] جون كلود جيرو ولويس بانييه: السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ترجمة رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002، ص114.

[2] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص26.

1-2-2-1-التحريك (manipulation):

إنه بخلاف ما تعنيه العملية (opération) باعتبارها فعلا يمارسه الإنسان على الأشياء، فإن التحريك (manipulation) يتحدد بوصفه فعلا يمارسه الإنسان على إنسان آخر ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى. يتعلق الأمر في الحالة الأولى (العملية) بفعل الكينونة، وفي الحالة الثانية (التحريك) بفعل الفعل. ويولد التحريك بوصفه فعل الفعل أربع إمكانات يجسدها المربع السيميائي كالتالي[1]:



قد يلجأ المحرِّك من خلال ممارسته فعله على الفاعل، إلى الترغيب أو التهديد؛ في الحالة الأولى يقنعه ويغريه بالقيم الإيجابية التي يتوقع تحقيقها بتنفيذ البرنامج، ويمكن أن يقبل العرض وحينئذ يكون ملزما بالدخول في وصلة بموضوع القيمة، كما يمكن أن يرفضه، في هذه الحالة قد يلجأ المحرك إلى حمل الفاعل بالقوة، فيرغمه مهددا، على قبول العرض. وقد ينحو منحى آخر كأن يلعب على أوتار مؤهلات الفاعل فيثيره ويغريه، إثارة وإغراء مقترنين بحكم سلبي [أنت غير قادر على...]، أو إيجابي [إنك قادر على..]، على جهة من جهات كفاءته. بناء على ما سبق نلاحظ أن التحريك بوصفه طورا أساسيا تتشكل فيه كفاءة الفاعل، وتتهيأ ضمنه الشروط الضرورية لقيام البرنامج السردي يشتغل على الجهات المعتبرة كممر اضطراري، يفضي إلى ممارسة الفعل الحاسم[2].

---

[1] A.J.Gréimas & J.Courtés : op.cit, p220.

[2] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص27-28.

يظهر التحريك في قصة "البوغي" كطور أول من أطوار الرسم السردي من خلال علاقة المرسل بالفاعل القائمة على أساس تعاقدي وسنتتبع التحريك في القصة كما يلي:

التحريك الأول يمارسه المرسل(جاب الله) على (اليهودية)؛ إذ تتم بينهما عملية تعاقدية إقناعية تقضي بإيصال رسالة إلى "نجمة". وجاء هذا التحريك متسما بالإضمار (سري).

التحريك الثاني تمارسه "اليهودية" على "المناولية" لإيصال الغرض نفسه، إذ تتم العملية التعاقدية بينهما وتقبلها "المناولية" رغبة في إسداء خدمة لـــ"نجمة".

التحريك الثالث يمارسه "جاب الله" على نجمة بحيث يثير في نفسها مشاعر الشفقة فيحملها على تنفيذ البرنامج السردي.

كل هذه التحريكات التي تقدمت، سببها التحريك الذي تعرض له "جاب الله" من أصدقائه؛ إذ حكموا حكما سلبيا على جهة من جهات كفاءته (أنه لا يملك أية أمارة من أمارات المصاحبة).

هناك تحريك آخر يمارسه صديق "جاب الله" عليه، يحول بموجب هذا التحريك إلى فاعل لفعل الهروب، ويقوم هذا التحريك على فعل إقناعي (**faire persuasif**)، قوامه الترهيب (انفي روحك من البلاد لا تروح اطراف).

تمارس "نجمة" أيضا بوصفها مرسلا تحريكا على "المرابطة" بوصفها فاعلا. يقوم هذا التحريك على عملية تعاقدية قوامها إيتاء الأجر مقابل العرافة. ويتسم هذا الطور أيضا بالإضمار (سري).

ويقوم تحريك آخر تمارسه "نجمة" على "جاب الله"، بحيث تدعوه للغناء في عرس ابنها، مغرية إياه بالقيم الإيجابية التي ستحصل لهما إذا نفذ هذا البرنامج. ونستطيع أن نقبض على هذه القيم الإيجابية من خلال ما جاء في الأغنية (بوصولك يكمل هنايا...).

تتميز كل التحريكات السابقة بأنها قائمة على أساس تعاقدي ترخيصي بين المرسل والفاعل (**contrat fiduciaire**)، يقوم فيه المرسل بفعل إقناعي، يقبله الفاعل بمحض الإرادة والحرية، ليدخل بعد القبول في تنفيذ البرنامج السردي المعطى.

أما عن التحريكات المقترنة ببرنامج "زوج نجمة"، فتبدأ بتحريك يمارسه هذا الزوج على فاعل غير معروف، من أجل إخفاء فردة الحذاء. ويقوم هذا التحريك على أساس عملية تعاقدية إجبارية

(أمر/تنفيذ) (**contrat injonctif**)، وذلك لأن هناك علاقة فوقية نرجح أنها تربط "زوج نجمة" بفاعل الفعل.

هذا التحريك أيضا يتسم بالإضمار (سري)، وهو مرحلة أولى لأداء برنامج سردي الـــهدف منه خداع "جاب الله".

بإخفاء "فردة حذائه"، يحرك "جاب الله" للبحث عنها، ولأن العملية التعاقدية كاذبة، فإن الفعل التأويلي الذي يقوم به الفاعل، فعلٌ واهم. (فردة الحذاء لم تضع بل أخفيت، لذا فالعثور عليها فعل واهم لعدم إمكانية إتمامه).

هناك تحريك أيضا يمارسه مرسل داخلي (وجوب الدفاع عن الشرف)، على الفاعل "زوج نجمة" للقيام ببرنامج سردي (قتل جاب الله)، مغريا إياه بالقيم الإيجابية التي ستتحقق له من خلال تنفيذ هذا البرنامج من مثل استرجاع الشرف، الحفاظ على اسم العائلة، ودحر هذا الدخيل القادم من طبقة العوام. ويتميز هذا الطور أيضا بالإضمار (سري).

1-2-2-2-الكفاءة (compétence):

يبدو بديهيا القول إن الفاعل لا يستطيع تحقيق أداء ما، إلا إذا توفر مسبقا على المؤهلات الضرورية. لذلك هذا الافتراض المنطقي يشكل قبل أي اعتبار آخر، أساس مكون المسار السردي الذي يسبق الأداء. فإذا كان الأداء يطابق التعريف الذي يمكن أن يعطى للفعل كــ "فعل كينونة"، فإن الكفاءة يمكن صياغتها داخل نفس السجل الحدسي، كالشرط الضروري للفعل، كــ "ما يدفع للكينونة"[1]. إن تعريف الكفاءة وذلك عكس ما يحصل عندما نحاول الإمساك بمفهوم الأداء، لا يمكن الحصول عليه انطلاقا من مفهوم البرنامج السردي، وملفوظ الفعل الذي يشكل نواة هذا البرنامج. إن الكفاءة هي "ما يدفع للكينونة". ولهذا يجب إدراجها ضمن الكينونة وليس ضمن الفعل. وتبعا لذلك فإن ما يمكن الانطلاق منه، هو بنية ملفوظ الحالة، كما أن الفاعل الحامل للكفاءة يجب أن يتحدد كفاعل حالة. انطلاقا من مواصفات الكفاءة التي في حوزته.

- على هذا الفاعل أن يتوفر على برنامج سردي، وأن يتمكن من تحقيقه. هذا البرنامج من حيث نمط كينونته السيميائية، سيكون ذا طبيعة تحيينية، وليس تحقيقية.

- كما أن لا بد له من أن يحمل علامات تشير إلى إمكانية تحقيق البرنامج السردي. وهذا يعني امتلاكه لمجموعة من الموجهات (modalités) إرادة أو واجب، وقدرة أو معرفة الفعل. وكفاعل حالة عليه أن يكون في اتصال مع موضوع مجمل، لمجموعة من القيم الاستعمالية (وليس الوصفية) ف Ù م (الرغبة/الواجب+القدرة/المعرفة).

أما فيما يتعلق بالموضوع الاستعمالي، فإنه يتشكل من مجموعة من التحديدات السابقة للفعل؛ أي الخصائص التي يجب أن تتوفر في الفعل قبل أن يصبح فعلا حقيقيا، وعندما يدخل الفاعل الحامل للكفاءة في اتصال مع هذا الموضوع، فإنه سيبدو كمالك لفعل تحييني وكفاعل سيميائي بالقوة[2].

[1] A.J.Greimas : op.cit , p70.

[2] أ.ج.غريماس: السيميائيات المكاسب والمشاريع، ص132-133.

إن الفعل بوصفه مسندا إلى أشكال مختلفة، مبنية أساسا على الجهة التي تتحكم في الفعل على مستوى كفاءة الفاعل، يكون خاضعا تارة لجهة الإرادة وتارة لجهة القدرة، وأحيانا يكون مسبوقا بجهة الواجب ، وتعد هذه السوابق بمثابة القوة الموجهة للفعل، وعليه فإن أداء الفعل مشروط بهذه القدرة التي أطلق عليها غريماس مصطلح موضوع الجهة، وتعد الأفعال أريد، أستطيع، يجب، مواضيع جهة، امتلاكُها ضروري لتنفيذ أي برنامج سردي.

إن "اليهودية" بوصفها فاعلا محرَّكا من طرف المرسل (جاب الله)، تملك الإرادة استنادا إلى المرجعية الثقافية التي أوردناها في الفصل الأول. ثم إنها تملك القدرة ، فبما أنها خياطة فهي على علاقة بالكثير من حواشي العائلات العريقة. إن الإرادة هي جهة مضمرة في السرد تسهم في تأسيس "اليهودية" كفاعل، بحيث تدرك أنها تريد تنفيذ البرنامج المعطى ومع أن هذه الجهة مضمرة إلا أنها لا تأتي من العدم فهي تستمد حضورها من وجود مرسل تسند إليه مهمة تبليغها على نحو ما نلاحظ ذلك في الصياغة الإضمارية التالية.

ف (ف1) Ü (ف1Ú م ج) Ü (ف1 Ùم ج)

ونرجح أنه تم تبليغ موضوع الجهة (الإرادة) وفق الإمكانية التالية:

تبليغ انعكاسي (**communication réfléchie**) وذلك بإسناد دوري المرسل والفاعل إلى ممثل واحد (اليهودية) التي أخذت على عاتقها بعيدا عن أي ضغط، إرادةَ تنفيذ البرنامج المعطى.

أما القدرة بوصفها جهة من جهات التحيين، فهي امتداد طبيعي لجهة الإضمار (الإرادة)، وتحتل مكانة بارزة في صلب المسار السردي المسند إلى الفاعل (اليهودية).

يبدو التحيين (**actualisation**) مربوطا بقيمتين أساسيتين:

معرفة الفعل: وتتشكل هذه القيمة من تراكم التجارب العديدة التي يكتسبها الفاعل على امتداد المحور الزمني، اكتسابا يستمد منه قدرته على توقع وبرمجة العمليات الضرورية لتنفيذ برنامج معطى. وتتموضع هذه القيمة على الصعيد المعرفي. فـــ"اليهودية" نظرا لارتباطها بمرجعية ثقافية تميزها دائما بالسعي في أمور الزواج، تجعلها على معرفة بالعمليات اللازمة لتنفيذ البرنامج. ثم تظهر بعدها القدرة على أداء الفعل.

"المناولية" بوصفها فاعلا محرًّكا من طرف "اليهودية" تحمل جهة إضمار هي الواجب، بحيث تجد أنه من واجبها مساعدة "نجمة". لكنها على مستوى جهات التحيين، تبدو مستنكرة قيام هذا البرنامج بإطلاقها لعدم معرفتها بالفعل: (لا ودن تسمع ولا قلب يخدع)، ولكنها في الوقت ذاته تؤديه متكئة على القدرة التي اكتسبتها من كونها على صلة مباشرة بـــ"نجمة" وكونها امرأة تقية لا يمكن أن تكون موضع شك أو شبهة.

وتكتسب "نجمة" الكفاءة على مستوى السرد مستندة إلى جهة إضمار هي الإرادة، وجهة تحيين هي القدرة، فهي تريد أن تحقق البرنامج الذي سيجعل "جاب الله" على صلة بموضوع قيمة يريده، وذلك لوجود رابطة عشقية بينهما. أما القدرة فتكتسبها من خلال المساعدين الذين يساندون برامجها السردية ويجعلونها تتحقق متلفعة بالسرية.

أما كفاءة "جاب الله" فهي مرهونة بجهة إضمار هي الواجب؛ إذ إنه اتقاء للأقاويل المشككة في صحة مصاحبته لـــ"نجمة"، يدخل وجوبا في تنفيذ البرنامج السردي المعطى من طرف أصدقائه، ويجند لتنفيذه برامج أساسية تعبر عن جهة التحيين لديه وهي القدرة.

وتظهر كفاءة "زوج نجمة" مضادة لكفاءة "جاب الله"، متسمة بجهة إضمار هي الواجب، حيث إنه من واجبه استرجاع ما سلب منه، وجِهة تحيين وهي معرفة الفعل والقدرة عليه، تتمثل قدرته في إطلاق برنامج سردي خادع الهدف منه إيقاع "جاب الله" .

1-2-2-3-الأداء (performance):

لتوضيح هذه الفكرة، سنأخذ الجزء الذي يتطابق في النموذج البروبي مع المهمة الأساسية. إن هذه المهمة تشكل المكان الأساسي داخل الحكاية، حيث يستطيع البطل بعد رحلة بحثه أداء المهمة التي كلف بها، بنيويا تعد هذه اللحظة في المسار السردي أقرب تعريف للبرنامج السردي، باعتباره فعلا أدائيا[1].

وبصفة عامة نفرق بين نوعين من الأداءات، آخذين بعين الاعتبار القيم المحققة في كل نوع؛ أداء يجنح إلى امتلاك قيم جهية (يعني الأداء الذي يكون الموضوع فيه هو امتلاك كفاءة أو معرفة فعل)، وأداء يتحدد بكونه امتلاك أو إنتج لقيم وصفية. إن الأداء كامتلاك أو إنتاج لقيم وصفية، يتعارض مع الأداء بوصفه متتالية مبرمجة لامتلاك مواضيع جهية، في هذه الحالة لا يمكننا أن نتحدث عن الأداء إلا إذا كان فعل الفاعل منصب على تحقيق قيم وصفية، وكان فاعل الفعل وفاعل الحالة مندمجين ضمن عامل سردي واحد[2].

وذلك لأن الأداء باعتباره اللحظة السردية الأقرب لتعريف البرنامج السردي، يشكل صيغة تقنينية نستطيع من خلاله مبدئيا، التعرف على أي فعل. إن إسقاطه على نسق المسار السردي لغاية التطابق، يجب أن يتزامن مع إدخال بعض القيود التي بالإضافة إلى محافظتها على خصائص الفعل، ستكون مهمتها تخصيصه، وتمييزه عن مجمل التجليات الممكنة للبرنامج السردي، وهذه أهم تلك القيود:

أ- يجب التسليم أولا باجتماع فاعل الفعل، وفاعل الحالة في عامل سردي واحد، وبهذا الشرط يمكن الاعتراف للفاعل السيميائي بأنه فاعل كائن ومنفذ؛ (في حالة الانفصال فاعل حالة وفاعل الفعل، كما هو الشأن في الهبة؛ إذ نكون أمام خاصية تميز العلاقة بين المرسل والمرسل إليه).

ب- عندما يتشكل الفاعل، يجب أن تكون لديه الرغبة في امتلاك موضوع قيمة قابل للوصف. إن القيم الوصفية تتميز بإبعادها للموضوعات الاستعمالية، وتنقسم إلى قيم نفعية (تعود إلى كل العوالم الأخلاقية الممكنة)، وأخرى معرفية لا تهدف إلى امتلاك موضوع ما، وإنما إلى تكوين معرفة عنه.

---

[1] أ.ج. غريماس: السيميائيات المكاسب والمشاريع، ص 131-132.

[2] A.J.Gréimas & J.Courtés : op.cit, p271.

فحسب طبيعة الموضوع المرغوب فيه، تتحدد أبعاد المسار السردي على المستوى النفعي. أما في الحالة الثانية فيكون على المستوى المعارفي، فإما أن يقوم الفاعل بفعل نفعي، وإما بفعل معارفي.

ج- ويعود القيد الثالث إلى نمط الكينونة السيميائية للبرنامج السردي. فهو لكي ينطبق على مكون المسار السردي الذي نمحصه، لا بد له أن يصل إلى مرحلة الأداء. والفعل الممارس سيكون هو النتيجة المتضمنة في ملفوظ الحالة (انفصال أو اتصال). إن خضوع البرنامج السردي لهذه القيود، والقابل للتوسعات المشار إليها سابقا، يحدد مكونات المسار السردي المسمى "أداء الفاعل"[1].

بعد أن يكتسب الفاعل الكفاءة عبر جهات الإضمار والتحيين، يأتي الأداء كطور من أطوار الرسم السردي، يتسم على الصعيد الجهي بالتحقيق.

ونستطيع أن نقف مع الأداءات في قصة "البوغي"، وقفة مجملة، بالنظر إلى البرامج الرئيسية المرتبطة بالفواعل: "جاب الله"، "نجمة"، "زوج نجمة"، باعتبار أن كل واحد منهم قائد لسلسلة برامجية تتسم بالتواطؤ، فيما يخص علاقة "نجمة" بـــ"جاب الله"، وبالتعارض، فيما يخص علاقة "زوج نجمة" بكل من "جاب الله" و"نجمة".

إن الفواعل التي جندها "جاب الله" (اليهودية، المناولية) استطاعت على مستوى ماهية الفعل المسند إليها، تحقيق البرامج الاستعمالية المطلوبة منها، ليتمكن الفاعل الرئيسي (جاب الله) بدروه، من تحقيق برنامجه. بعد نجاح هذا البرنامج، يشرع في أداء برنامج آخر، هو الهروب. وبنجاحه في تأديته، نسجل تنازله التلقائي عن موضوع القيمة، الذي حصله من البرنامج الأول فنحصل إثر ذلك على الصياغة التالية:

ف Ü [(ف1 Ú م1 Ù ف2) Ü (ف1 Ù م Ú ف2)].

الفاعل الذي جنده المرسل (نجمة)، استطاع تحقيق البرنامج الاستعمالي الموكل إليه، لتتمكن "نجمة" من تحقيق برنامجها الرئيسي على مستوى الأداء.

نجاح البرنامجين الرئيسيين لكل من "جاب الله" و"نجمة" المتعالقين فيما بينهما بعلاقة تواطؤ، يسهم في قيام علاقة أخرى معارضة تجند لها سلسلة برامجية، يقودها المرسل (زوج نجمة)، الذي يجند فاعلا

[1] أ.ج. غريماس: السيميائيات المكاسب والمشاريع، ص 131-132.

ينجح في أداء برنامج خادع، يستطيع من خلالها إبطال التواطؤ، واسترجاع موضوع القيمة؛ إذ يمارس عملية سلب (**dépossession**)، على "جاب الله"، تتوج بحيازته لموضوع القيمة، مما ينتج الملفوظ الآتي:

ف ت (ف3) Ü [(ف1Ú م Ùف2) Ü (ف 1 Ùم Úف2)].

وبذلك يُفشِل هذا الفاعل (زوج نجمة)، البرنامجين الرئيسيين السابقين المتعلقين بـــ"نجمة"، و"جاب الله".

1-2-2-4-التقييم (sanction):

إن التقييم بوصفه آخرمرحلة من مراحل الرسم السردي، متعلق بالتحريك الممارس من طرف مرسل /مقيم، يتوقع في مرسل إليه/فاعل، مطلق الكفاءة.

لذلك يظهر التقييم كحكم إبيستيمي من طرف المرسل/المقيم، على البرنامج السردي الذي تم تحقيقه، ومدى مطابقته للاتزامات التعاقدية التي تمت بين المرسل والمرسل إليه في مرحلة التحريك[1].

من الواضح أن التحريك يكتسي أهمية بالغة في الرسم، إذ على مستواه يؤسس الفاعل وتدرك التزاماته التعاقدية، وتثار جهات كفاءته، وتؤطر حدود برنامجه السردي. لتفعيل هذه الجهات في سبيل تحقيق أداءات، تكون موضوع تأويل المرسل المقيم الذي يتأكد من تطابق القيم الممتلَكة مع ما ألزم الفاعل بتنفيذه. ينبني التأويل أساسا على ضرورة إدراك نشاط المرسل على الصعيد المعارفي، في وضعيتين سرديتين متمايزتين:

- تظهر الوضعية الأولى، من خلال العلاقة التعاقدية التي تحكم المرسل/المحرك (destinateur/ manipulateur) والفاعل. يختفي المرسل بمجرد إتمام العقد، وبداية الفاعل في تحيين مشروعه.

- يظهر المرسل من جديد في نهاية الحكاية، في وضعية ثابتة أثناء تقييم الأداءات المحققة، ظهورا يعكس انتقاله من موقع المرسل/المحرك، إلى موقع المرسل/المقيم. في هذه الوضعية بالذات، يؤوِّل المرسل المقيم انطلاقا من نظام القيم المنصهر في البنية السردية، الحالات المحوَّلة ويبتّ في صدقها[2]. هذا المرسل يسمى أحيانا –للإشارة إلى وضعيته ضمن التقييم- المرسل الإبيستيمي، لأنه يمثل القيم المتصارع عليها، والتي تحكم الأفعال والأدوار[3].

نلاحظ أن المرسل الأول المحرك للبرنامح الأول جمعي (أصدقاء جاب الله) . يختفي هذا المرسل بمجرد إتمامه للعملية التعاقدية، ثم يظهر بعد أداء "جاب الله" لبرنامجه مقيما لفعله تقييما سلبيا، متمثلا في واحد من أصدقائه الذي أشار عليه بالهروب، على أساس أن تحقيقه للبرنامج المعطى أنتج قيما وصفية تتسم بكونها سالبة اجتماعيا، وبالتالي ستعرضه للقصاص المجتمعي.

[1] A.J.Gréimas & J.Courtés : op.cit, p320.

[2] رشيد بن مالك البنية السردية في النظرية السيميائية، ص31.

[3] جون كلود جيرو، ولويس بانييه: السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ص115.

أما المرسلون الثانويين (جاب الله، اليهودية)، فيظهرون بعد الأداءات الناجحة، في حالة وصلة بمواضيع القيمة التي أرادوا الاتصال بها، مما يعكس التقييم الإيجابي للأداءات البرامج الاستعمالية من طرف "جاب الله" و"اليهودية".

المرسل المحرك لبرنامج "زوج نجمة" أيضا جمعي، لأن وقوع زوجته في الحرام المجتمعي والدين، يجعل هذا المجتمع يطالبه بالقصاص. هذا المرسل الجمعي، يظهر في نهاية أداء "زوج نجمة" للبرنامج السردي مقيما مساره كفاعل تقييما سلبيا، متمثلا في شهادة الراوي 2 على بشاعة الفعل.

أما المرسلون الثانويين، فيظهرون تقييما إيجابيا لأداءات الفواعل، بسبب استراجاع مواضيع القيمة.

بقي أن ننبه إلى أن بداية أي سلسلة برامجية، سواء أكانت منحية أو سلبية، اتسمت بالسرية (الإضمار) على مستوى السرد مما يعكس النزوع السري للبنية الذهنية القسنطينية.

كما أن البرامج السردية القائمة بين الفواعل في عملية المنح اللاشرعية، تؤطرها كفاءة تتسم جهاتها المضمرة بالإرادة والرغبة. بينما البرامج السردية القائمة بين الفواعل في عملية السلب أو الاسترجاع، تؤطرها كفاءة تتسم جهاتها المضمرة بالواجب، مما يعكس تشتت العقلية القسنطينية بين المباح والمحظور.

العوامل:

يميز غريماس في أبحاثه حول الشخصية الحكائية بين مستويين:

- مستوى ممثلي: (نسبة إلى الممثل)، تتمظهر فيه الشخصية في صورة خطابية معينة (سبقت دراسته).

- ومستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما مجردا يتم استخراجه من التركيب السردي[1].

هذا المستوى هو الذي سنعرض له بالدراسة فيما يأتي:

إن عدد العوامل في كل سرد محدود على الدوام في ستة عوامل هي: المرسل المرسل إليه الذات الموضوع المعارض المساعد أما عدد الممثلين فلا حدود له. إن الكشف عن العوامل يتطلب محاولة القيام بتحليل العالم الصغير الذي توجد بداخله تلك العوامل، (يقصد هنا العامل القصصي المفرد)، أو تمارس فيه أفعالها وينبغي الإجابة في هذا الإطار عن سؤالين هامين:

أ- ما هي العلاقة المتبادلة بين العوامل في عالم صغير، وما هو شكل وجودها المشترك ضمن ذلك العالم ؟.

ب- ما هو المعنى الأكثر عمومية للنشاط الذي نعزوه للعوامل، ومما يتكون هذا النشاط؟ وإذا كان النشط تحويليا فما هو الإطار البنائي لتحويلاته[2].

ويلاحظ كل مهتم أن غريماس انطلق أيضا في بناء تصوره لنموذج العاملي، من مفهوم العوامل في اللسانيات؛ إذ ينطلق من ملاحظة تينيير (Tesniére) التي شبه فيها الملفوظ (énoncé élémentaire) بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة[3]. ومن وجهة نظر علم التركيب التقليدي، تعتبر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا، والموضوع مفعولا. وتصبح الجملة وفقا هذا التصور عبارة عن مشهد، وهكذا يستخلص غريماس عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعها في شكل متعارض كالتالي:

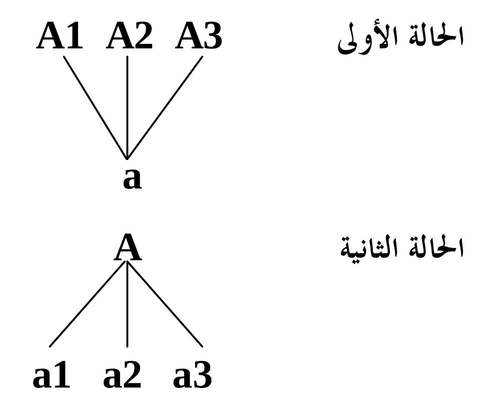
الفاعل 1 الموضوع/المرسل 1 المرسل إليه.

---

1 A.J.Greimas : du sens, p49.
2 A.J.Greimas : sémantique structurale, édition Larousse, Paris, 1969, p173.
3 Ibid, p173.

ويعمم غريماس هذا الاستنتاج على كل عالم دلالي صغير، فيرى أن "عالما دلاليا صغيرا لايمكن أن يحدد كعالم أي ككل دلالي، إلا بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يبرز أمامنا كمشهد بسيط، كبنية عاملية"[1].

وعلى العموم، يمكن لعامل واحد في السرد، أن يتجلى في الخطاب بواسطة عدة ممثلين، والعكس ممكن أيضا إذ إن ممثلا واحدا يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة على مستوى البنية السردية. ويوضح غريماس هذه المسألة، مستخدما الرمز A للدلالة على العامل، والرمز a للدلالة على الممثل، في الشكل التالي[2]:



سيكون التمييز الآن سهلا ما بين الدور العاملي والوضع (statut) العاملي. فإذا كان الدور العاملي ليس سوى الفائض، الذي يضاف في مرحلة معينة من المسار السردي إلى ما يشكل العامل، على إثر التطور السياقي في الخطاب، فإن الوضع العاملي هو ما يحدد العامل، آخذا في الاعتبار مجموع المسار السردي السابق، سواء أكان هذا المسار متجليا، أو مفترضا. فالمساعد مثلا يقوم بالدور العاملي للفاعل، لكنه في الوقت نفسه مفصول عنه باعتباره ممثلا، والوضع العاملي للفاعل لحظة حصوله على المساعد، يتشكل في مساره الخاص السابق مضافا إليه المساعد[3].

[1] Ibid. p173.
[2] A.J.Greimas : du sensm p49

[3] غريماس: السيميائيات: المكاسب والمشاريع، ص 134.

محاور الرغبة الصراع التواصل:

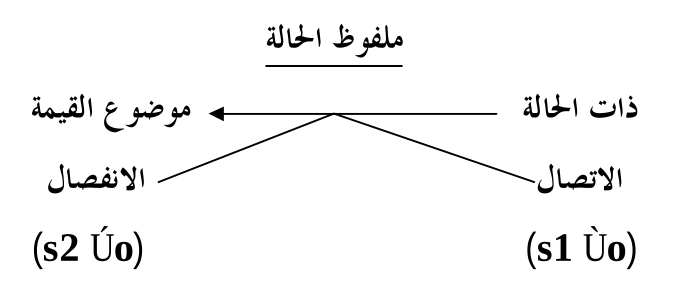
ونفضل أن نتحدث هنا عن النموذج العاملي لغريماس، بالطريقة التي عرضه بها جان ميشـــال آدام (J.M.Adam) في كتابه (le récit). يرى هذا الباحث أنه اعتمادا على أبحاث بروب، حاول غريماس منذ 1966، أن يقيم علم دلالة بنيويا للسرد. وقد وضع في هذا الإطار، نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاث علاقات:

أ- علاقة الرغبة (relation de désire):

وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات)، وما هو مرغوب فيه (الموضوع). (ص33) وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة (énoncés narratifs élémentaires). وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة (les énoncés d'état) مثلا، ذات يسميها هنا ذات الحالة (sujet d'état). وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع؛ فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة انفصال، فإنها ترغب في الاتصال. وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري، قائم فيما يسميه غريماس بملفوظات الفعل (énoncés de faire) وهذا الفعل يصفه بأنه الفعل المحول (faire transformateur)، ويرمز له كالتالي (f t). ومن الطبيعي أن يكون هذا الفعل إما سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال. وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة (sujet de faire). وقد تكون ذات الفعل هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى، ويصبح العامل الذات (l actant sujet) في هذه الحالة ممثلا بشخصيتين يسميهما غريماس ممثلين (acteurs). والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الفعل يسميه غريماس البرنامج السردي (programme narratif).

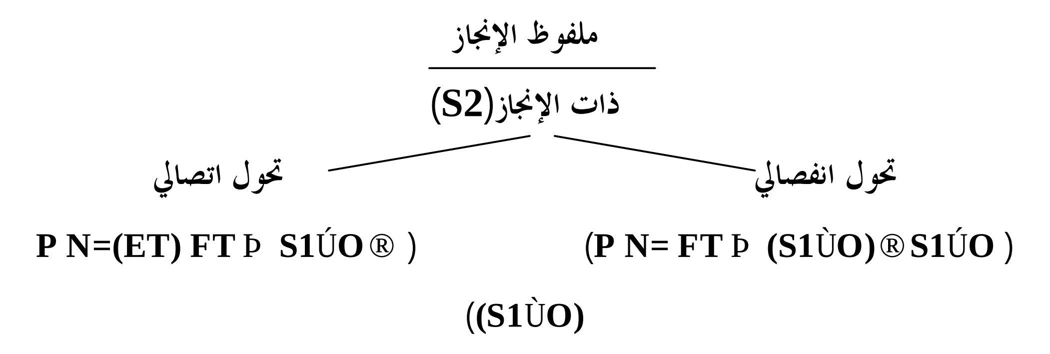
ولهذا يميز جان ميشال آدام استنادا إلى غريماس دائما تناوبين:

تناوب على مستوى ملفوظ الحالة:



ونقرأ هذا التناوب على الشكل التالي: إن ملفوظ الحالة لا بد أن يحتوي على ذات الحالة، وهي ذات تتجه نحو موضوع له قيمة (**objet de valeur O**). وهذا الاتجاه هو الذي يحدد رغبة الذات، وتتناوب ملفوظ الحالة حالتان؛ فإما أن تكون ذات الحالة في اتصال مع الموضوع (**s1 Ùo**) وإما في حالة انفصال (**s1Ú o**).

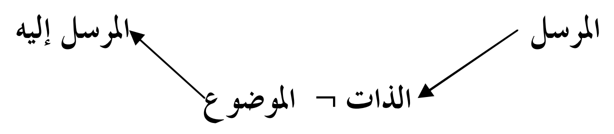
تناوب على مستوى ملفوظ الفعل:



ويقرأ هذا التناوب الثاني على الشكل التالي إن ملفوظ الفعل (**EF**) يمكن أن يأتي في شكل تحول اتصالي، فيكون البرنامج السردي (**PN**) مجسدا في الفعل المحول (**FT**) وممثلا بذات الفعل(**SF**)، عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة الاتصال [**S1ÙO®S1ÚO**]. وهكذا نرى أن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع، تمر عبر ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال أو الانفصال، كما تمر بعد ذلك عبر ملفوظ الفعل الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

ب- علاقة التواصل (relation de communication):

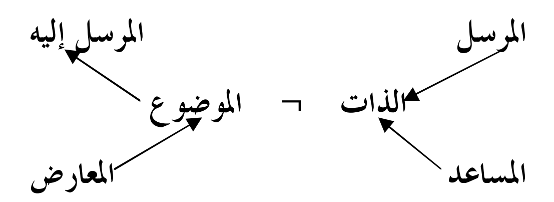
إن فهم علاقة التواصل ضمن البنية السردية ووظيفة العوامل، يفرض مبدئيا أن كل رغبة من لدن (ذات الحالة)، لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا (destinateur). كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا (ص35) إلى عامل آخر يسمى مرسل إليه (destinataire)، وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع:



ج علاقة الصراع (relation de la lutte):

ينتج عن هذه العلاقة إما حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة، وعلاقة التواصل)، وإما العمل على تحقيقهما. وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان: الأول يدعى المساعد (adjuvant) والثاني المعارض (opposant)، الأول يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع.

هكذا نحصل من خلال العلاقات الثالثة السابقة، على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس[1](ص36):



[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص...

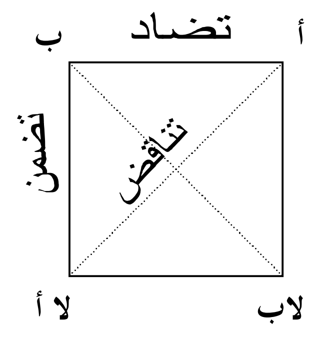
2- تحليل المستوى المنطقي للدلالة:

2-1- مدخل إجرائي

يتقدم هذا المستوى كمستوى مجرد إلى أبعد حدّ، ومنطقي إلى أقصى حد كذلك، ونعتبره كمستوى عميق، فهو يهدف إلى إضفاء تمثيل منظم ومنطقي على شكل المضمون، وفي إطار النظرية السيميائية نسلم الأشكال المنطقية الدلالية (ذات الطبيعة الدالة المنطقية) مضمرة في التنظيمات السردية والخطابية التي يستعملها الخطاب، سنسعى أيضا إلى إعطاء نظام ثابت وعملي لبنية المضمون.

في أثناء التحليل سمحت لنا المستويات الخطابية والسردية بتعيين الانزياحات، والاختلافات. وإعادة تشكيلها من خلال البرامج السردية، وأطوار الرسم السردي في النص. وسنحاول في المستوى الثالث تقدير هذه الانزياحات والاختلافات، وإعطائها إن أمكن تمثيلا منطقيا.وذلك لنوضح المنطق العميق الذي يسير ويحكم تمفصل الاختلافات وتنظيم العلاقات بين القيم الأولية.

إن الأداة المستعملة في هذا المستوى هي المربع السيميائي الممثل على النحو التالي:



إن فائدته تكمن في تمثيل:

- العلاقات بين العناصر وإخضاعها لنظام منطقي: علاقات التضاد، التناقض، التضمن.

- العمليات الممارسة على العناصر التي تربطها علاقة: عملية النفي، وعملية الإثبات، ترمي هاتان العمليتان إلى نفي عنصر لإبراز عنصر آخر.

غير أن التنظيم المنطقي لهذا المستوى، لا يكون ممكنا إلا إذا تمت معالجة المستويات الأخرى. أكيد أن القيم الموضوعاتية المحددة في التحليل الخطابي، تجمعها علاقات متبادلة. ينبغي أن يساعدنا المربع السيميائي على الفصل في هذه العلاقات، وتوضيح وتقدير الروابط التي تقيمها فيما بينها. بالإضافة إلى

ذلك، فقد استطاع التحليل السردي أن يبرز البعد الجدالي، وبالتالي المقابلة بين الفواعل والمواضيع، المتعلقة بالأنظمة القيمية المتصارع عليها. ويسمح المربع السيميائي بتوضيح أوعية المقابلة القائمة بين هذه القيم.

ويعتبر المربع نموذجا لشكل المضمون بحكم نظام العلاقات، وشبكة العمليات. هذه العلاقات والعمليات المنطبقة في أدوار عاملية والمنضوية تحت برامج سردية. ينظمها المستوى الخطابي في صورة ممثلين متموضعين في فضاءات وأزمنة، لتشكيل مسارات صورية من خلال هذا التموضع[1].

---

[1] جان كلود جيرو، لوي بانيه: السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، تر رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها،ص120-121-122.

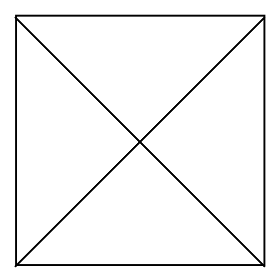
2-2-تحريك المربع السيميائي حسب المسار السردي:

لقد بينت دراسة ظروف استقصاء المعنى أنه يمكن تصوره كمعطى ثابت(représentation statique)، منظم على أساس العلاقات الأصولية (تضاد تناقض تضمن). لكن يمكن تصور الدلالة ككيان متحرك ينتج عنه توليد المعاني، وتحريك المربع السيميائي، فالتناقض كعلاقة شكلية أو منطقية (على مستوى الصرف) يصلح لبناء أزواج دلالية متناقضة العناصر، يصبح عملية سردية أو دلالية (على مستوى التركيب)، يترتب عنها نفي عنصر وإثبات عنصر، أو إقرار عنصر آخر، هو في الواقع نقيض العنصر المرفوض أو المنفي. وإذا طبقت هذه العملية على مربع سيميائي مشحون بالقيم، ينتج عنها حتما نفي بعض الدلالات الواردة، وإبراز دلالات أخرى بصيغة الإيجاب والجزم.

وعلى ضوء هذه الاعتبارات، نستطيع أن نضع لبنة أولى لتعريف علم التركيب السردي، إذ يتمثل هذا الأخير في تحريك المربع السيميائي، وفي تغيير المعاني المدرجة ضمن محاوره. ومادامت هذه العمليات في صلب المربع السيميائي فهي تكون حتما موجهة؛ فإذا وقعت العملية مثلا على مستوى العنصرين المتضادين: (أبيض 1 أسود) لا يكون للعملية إلا اتجاهان اثنان: (إما من أبيض إلى أسود وإما من أسود إلى أبيض)، وكذلك الشأن بالنسبة للعلاقتين الأخريين: (التناقض والتضمن) ولكن بما أن تحريك المربع يمس العلاقات الثلاث فهذه العمليات الموجهة تكون منظمة في سلاسل منطقية.[1].

نستطيع في نهاية هذا البحث، أن نحرك المربع السيميائي حسب أطوار المسار السردي، الذي فرغنا لتونا من تحديد تعالقاته، لتتبين لنا المقولات المنطقية الأساسية التي تقوم عليها الدلالة العامة للنص.

يبدأ النص بمعارضة دلالية بين قيمتي (صعود/هبوط) أو (أعلى/أسفل) التي شكلت الفضاء الحيوي للبطلين.

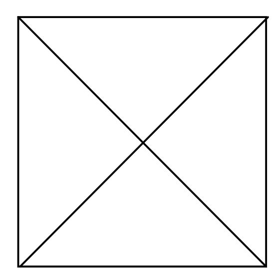


[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، ص126-127.

إذا دققنا النظر في بنية هذا النموذج، نلاحظ أننا ارتكزنا في تحليله على عناصر ثلاثة من المربع (س1، سَ1، س2)، ارتكازا يوحي لنا بأن التقاط النص تم في أبعاده الثلاثة:

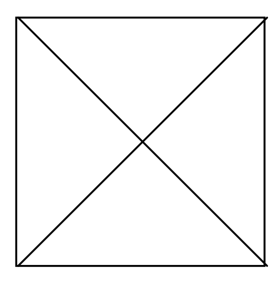
وضع أولي (صعود) Ü تحويل (لا صعود/نفي الصعود) Ü وضع نهائي (هبوط).

هذا الصعود والهبوط، (التغيير في المواقع)، يسهم في خلق علاقات بين الأشخاص تحكمها قيمتا (سري /علني)



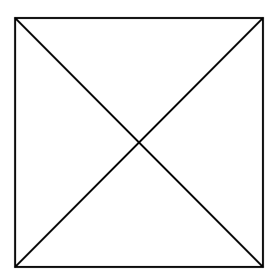
العناصر س1، سَ1، س2، تختصر أيضا الأبعاد الثلاثة للنص؛ حيث تم الانتقال من السري إلى العلني عن طريق افتضاح العلاقة بين "جاب الله" و"نجمة"، ثم إلى اللاعلني بنفي هذه العلاقة عن طريق القتل والانتحار.

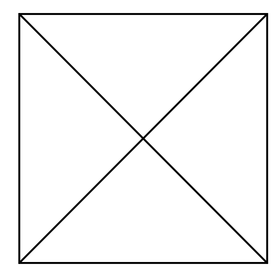
إن قيمتا (سري/علني) تسهمان من جهتهما في إنتاج قيمتين أخريين هما (الحرام/الحلال):



وتبرز أيضا س1، سَ1، س2، الأبعاد الثلاثة للنص، حيث تم الانتقال من الوضع الأولي (حلال) إلى التحويل (حرام)، إلى نفي هذا التحويل (لا حلال).

هذا التقابل بين قيمتي (حلال/حرام)، أفرز تقابلا آخربين قيمتي (حياة/موت) بالنسبة لوضع "جاب الله" و"نجمة" يتضح كالتالي:





إن قيمة (حياة) التي تمتع بها "جاب الله" في الوضع الأول، انتفت أثناء عملية التحويل (نفيه) إلى (لاحياة)، ثم انتهت بموته الفعلي (أي بنفي النفي).

الحياة Ü لا حياة/ لا حياة Ü موت.

وهذا أيضا اختصار للنص في أوضاعه الثلاثة.

نلاحظ أن البنية الدلالية العميقة للنص اعتمدت على قلب المضامين الأولى؛ فالصعود ينتهي إلى الهبوط، السري إلى العلني، والحلال إلى الحرام، والحياة إلى الموت، كل هذا تبعا لجدلية نصية تقوم على مقابلة الماقبل بالمابعد.

إن تقابل المضامين، تقابلا منطقيا مبنيا على قلب الأوضاع الأولية، هو الذي جعلنا نأنس إلى تجانس التحليل الذي قمنا به، وبالتالي إلى صحة النتائج المتوصل إليها.

إن طبقة العوام ممثلة خطابيا بـــ"جاب الله"، هي المحرك الأساسي للقيم (صعود، سري، حلال، حياة)، وتسهم هذه المقولات في إبراز إيديولوجية الطبقات الكادحة، التي تحوال سرا أن تحصل على مطلب شرعي (حلال)، هو الصعود/الارتقاء إلى حياة أفضل.

اختارت قصة "البوغي" أن تغلف هذه البنية المنطقية على مستوى التحقق الخطابي، بالارتباط بامرأة من الخاصة.

بينما تتولى الطبقة الحاكمة مهمة قلب هذه الأوضاع إلى (هبوط، علني،حرام، موت).

إذ نستطيع تأويل هذه القيم بأن صعود العوام حرام، يقتضي هبوطا علنيا مفضيا إلى الموت. (وقد سبق وأن ألمحنا إلى هذه النقطة في دراسة الفضاء في الفصل الأول).

واختارت قصة "البوغي" أن تغلف هذه المقولات الدلالية خطابيا بكون شخص من عائلة البايات (زوج نجمة) مغدورا في شرفه، والغادر من العوام، هذا الشرف، قد يكون هو السلطة تأويليا.

لذلك لا نستطيع ونحن نختم هذه الاستنتاجات المنطقية للبنى الدلالية إلا أن نلمح إلى دلالة عميقة اجتماعية تخص سيادة وعي طبقي، يقسم المجتمع القسنطيني إلى طبقتين (عامة/خاصة) هذه المفارقة الاجتماعية تعكس من جهة عمق الهوة بين المستويات المعيشية، وتصور من جهة أخرى مجتمعا يفتقد إلى الانسجام والتناسق وتغيب عنه العدالة الاجتماعية.

إن الثنائيات الضدية التي يمثلها الزوج المرتب (عام، خاص)، (صعود، هبوط)، (سري، علني)، (حلال، حرام)، (حياة، موت) تستعين على تحققها خطابيا بقيمة (حب) موضوعة بين (عام، خاص)، حتى لتنتج بعدها الأزواج الدلالية الأخرى التي تعكس فيما تعكس، وعيين اجتماعيين متعارضين: وعي أرستقراطي بيده السلطة (جاه، مال، نسب) مالك لكل أسباب القوة والتفرد، ووعي مسحوق يفتقد إلى أبسط مستلزمات الحياة، ويجسده المحتاجون من العامة الكادحين.

إن الاقتراب الحدسي من تخوم نص شعبي مثل "البوغي"، يقتضي بالضرورة رؤية قرائية واعية، تقدر على محاصرته، ويستدعي إدراكا دقيقا بخصوصياته وهويته.

وها نحن في نهاية بحثنا هذا نقف أولا لنقول إنه نص تراكمي اختزالي مثقف، متعالٍ، ومتعدد الدلالة، مفتوح على المجتمع والسياسة والدين والوجود، وثانيا لنعدد النتائج العامة التي خلصنا إليها من خلال تعاملنا معه:

1- يتخلص "البوغي" بكل اقتدار من صبغة السذاجة التي ألصقت –وهما- بالنصوص الشعبية، ليراهن على نفسه كنسق دال، قابل للارتجاعات التأويلية في ظل سياقات جديدة. وذلك لتمتعه بجملة من الخصائص النصية المميزة أبان عنها تحليل المستوى الخطابي نجملها فيما يلي:

- حمله لبعض الدوال التي تتميز بصياغة مواربة، تنفتح على ما اندرج فيه من محمول ومضمون ورؤى، وعلى ما أقصاه الرواة من محمولات، أمكنتنا الإجراءات القرائية من الانتهاء إليها عن طريق ردم فجوات النص، وملئها بما يعينها على الجلاء، وإعادة تخطيط النص وهيكلته بغية الوصول إلى البنية الدلالية العميقة، التي قام عليها تحققه وجلاؤه الخطابيين.

- تتميز شخوص "البوغي" في بعدها الممثلي بشفافية مرفولوجية تجعلها تنحصر في أدوارها الاجتماعية، وتبين عن امتلائها الدلالي من أول عتبة قصصية. بينما يحقق البطلان مقروئيتهما انطلاقا من اسميهما الشخصيين، وكأن الوعي الشعبي في اختياره لأسماء أبطاله يصدر أيضا عن مقصدية سردية تحمله مسؤولية الإيهام بالحقيقي.

- يتخلص المكان في "البوغي" من وجوده الهندسي الإطاري ليتحول إلى أداة ذهنية تساهم مساهمة فاعلة في تغذية الإيديولوجيا العامة للنص، والمتمثلة في خلق تعارض بين قيمتي أعلى/ أسفل، ليتعزز هذا التعارض فيما بعد، بقيم أخرى يقوم عليها العالم الدلالي الصغير للنص.

2- إمعانا في إنكار أسطورة الأدب البريء، وإجراءات البنائيين حول النص المغلق (المعزول والبعيد عن مستنسخات الثقافة)، يتحدد "البوغي" بصورة آلية بالعقائدية الإيديولوجية أو

الطبقية، وبالتاريخ الاقتصادي للمجتمع المؤسس للحدث. تثمن هذه الرؤية النتائج التي خلصنا إليها من خلال المقاربة السردية والمنطقية للدلالة، والتي نلخصها فيما يلي:

- إن البرامج السردية القائمة بين العوامل في عملية المنح اللاشرعية، تؤطرها كفاءة تتسم جهاتها المضمرة بالإرادة والرغبة، بينما البرامج السردية القائمة بين الفواعل في عمليات السلب في مقابل الاسترجاع، تؤطرها كفاءة تتسم جهات الإضمار فيها بالواجب، مما يعكس تشتت العقلية القسنطينية بين المباح والمحظور: (الإرادة السرية للقيام بالمحظور/الواجب العلني لاسترجاع الشرف).

- مكن رصد العمليات التعاقدية التي على أساسها يحرك الفواعل لإتمام برنامج سردي معين، إلى الكشف عن النمط التعاقدي الشائع لإتمام برامج اللذة اللاشرعية، وهو العقد الترخيصيالذي يقوم دائما على فعل إقناعي، أما النمط التعاقدي المعتمد لإتمام برنامج استرجاع الشرف أو دحر اللذة، فهو العقد الإجباري الذي لا تراعى فيه إرادة الفاعل وإنما يحمل قسرا على إتمام الفعل. وهذا ما يكشف عن ارتباط اللذة بالاقتناع والشرف بالإكراه في مجتمع القصة.

- إن القيم الوصفية التي يهدف البرنامجان الرئيسيان إلى تحقيقها ليست ذات طابع نفعي، (ليست قيما نفعية) وإنما معرفية، لا تهدف إلى امتلاك موضوع ما، وإنما إلى تكوين معرفة عنه. ونتيجة لتفشي هذه المعرفة يتحرك الفاعل الثاني لإبطالها وإفشاء معرفة مضادة، مما يعزز ما ذهبنا إليه سابقا حول كريستالية المجتمع القسنطيني بإزاء موضوعي السمعة والأقاويل .

- بنبني النص دلاليا على ثنائيات ضدية يمثلها الزوج المرتب (عام،خاص)، (صعود، هبوط)، (سري، علني)، (حلال،حرام)، (حياة، موت). وتستعين على تحققها خطابيا باستثمار قيمة "حب" في محور العلاقة بين عام وخاص، وهذا ما أنتج الأزواج الدلالية الأخرى، التي عكست وعيين اجتماعيين متناقضين

إذ عبر تجادل تيمتي الحب والموت على المستوى الخطابي، تتبدى كافة الجدليات الأخرى على مستوى بنية المضمون.

لذلك لن يبدو ليس غريبا ولا متناقضا هذا القران الرباعي الرؤوس بين الدين (حلال،حرام)، والسياسة (صعود إلى السلطة، هبوط منها) والمجتمع (العام، الخاص)، والوجود (حياة ،موت)، الذي تبين عنه البنية الدلالية العميقة للنص، وما هو متاح في فضائه من اشتقاق مقولات دلالية متعاضلة ومتراكبة.

4- إن اجتماعية الأدب تتلون في "البوغي" بلون حواري جديد، لا يعبر الأدب فيه عن دوائر صراعية في حركة المجتمع طبقا للمفهوم الانعكاسي (الماركسي)، وإنما بوصفه اشتجارا بين كيانات فردية واجتماعية يقوم على التعدد والتنوع، ويستعير أشكاله من طبيعة ذاتية جمالية أولا، وأشكال تعبيرية غير ثقافية ثانيا، لخلق استعارة غير مباشرة عن الصراع ومفهوم اجتماعية الأدب، يتزلق فيها ما هو مباشر لينداح فيما هو دنيوي وإنساني، معبرا عن سجال في النظم الاجتماعية والمعرفية المتنازع عليها.

هذه هي أهم النتائج التي توصل إليها البحث، وبرصدها ترتج أبوابه التي ما كانت لترتج لولا عون الله ورعاية أستاذي الذي علمني أن أكون رحبة في حضرة النصوص الضيقة.

قصة "البوغي"

- المقطع السردي الأول:

قالك ما قالك على نجمة بن حسين، سليلة السادات كاملة الزين، عقيلة البايات كحيلة العين.

ملحق

- المقطع السردي الثاني:

اشتات[1] (طاحت مع)[2] جاب الله العنابي، خياط عند اليهود، زجال حسيني ما يعرف رمل ما يعرف ديل، جاي من البحر، سحابة بلا مطر، بصح كي يمطر في الفن ما تغيبلوا لا نوبة لا وتر.

- المقطع السردي الثالث:

عاونتها المناولية اللي قطعت سرها وحفظت سرها، ولادة النسا مولاة الهمة والدين.

جابتلها برية، من عند الخياطة اليهودية، وقالتلها: هاك لمزية تعرفي تقراي، لا ودن تسمع ولا قلب يخدع.

حكمت نجمة البرية، ووقفت عند المراية، باية بنت باية، القد باهي والقلب زاهي، بصح كون يشوفوا البرية واش يلحقها من غمرات.

قرات ما فيها وخباها تحت قاع الصندوق: هدا جاب الله طلبولوا صحابو دليل العشق، يداعى فقيه في نحو الغرام وما عندو حتى شي من اماير نجمة.

قصت سالفها وضفرتو بالجوهر، ربطتو بحزامها، ودرباهولو من العلي.

حكموا جاب الله، ومشى لاصحابو تحت الريميس، وعلى سينية الرشق ظهر اماير العشق.

قالولوا: سمي. قال: الجوهرة القصبية. قالولوا: القصبيات بزاف.

قال: نجمة اللي مضربها في السما.

- المقطع السردي الرابع:

شاع الخبر، والمكمي داع واجتهر. شار عليه صاحبو قال: انفي روحك من البلاد، اخرج على باب الواد، روح بات في بو لجبال، في الزاوية، والصباح دبر ركبة وانتلف لا تـــــروح طراف.

مشى جاب الله لعنابة... مدة تلت سنين لا خبر، لا نظر، ونجمة منوية* من مرابطة لمرابطة.

قالت المرابطة:

كاين فارس مولى جود ومحاسن راه مغرب عليك، بصح يولي.

---

[1] حسب رواية ناصر بلحاج، 32 سنة، من جمعية معهد تلاميذ المالوف.

[2] حسب رواية صالح علي خوجة، 64، عازف سابق على آلة كمان.

* مكسورة الخاطر.

راني نشوف في الناس، ناس بزاف ملمومين، المضرب يبانلي رحبة، فيها نسا ورجال، يا درى وليمة موت، لالا ماشي قرح، جاني زي الفرح، في وسط دار كبيرة، بصح فرح غريب، راني نشوف راجل واقف، وانت وراه، ملمومين في خيال واحد، السما غيمت، والريح هيج المضرب، فرح والا قرح، ما عرفتش آبنتي، هادا ما نجمت عليه.

- المقطع السردي الخامس:

دزت نجمة مرسول لجاب الله باه يغني في طهور ابنها.

جاه المرسول وقاللوا عندي ليك بشارة.

قاللوا البشارة كاينة بالخير وكاينة بالشر بلغ آ صاحبي ما تخافش.

قاللوا جبتلك برية من بنت بن حسين.

قرا البرية، وقال للمرسول يبلغ بالقبول.

- المقطع السردي السادس:

بات في خلاط كبير...

في غيض المنام يشوف في شايب لابس برنوس ابيض،

حَاطُّو هو ونجمة تحت جنحيه ومديهم واين ما كان لا ونس ولا جنس.

فطن بالفجعة وطار عليه النعاس.

الصباح مشى لقسمطينة القلب راغب والعقل راهب،

دخل لدارها وغابلو لقصيد. انطق نعطيك راس البيت**

بالبغي اتقوى غرامي ما اهلكني إلا سابغ الشفر
نتابع في مرضاه والع
بعدما رقدت همومي تبت على الاريام والخمر
قلت أنا لله راجــع
لمنين بعتي سلامــــــي جا لي مرسول بالخبــــــر

** تلفظ التاء والثاء في اللهجة القسنطينية تاء مشبعة بالسين، والذال دالا، والضاد والظاء دالا مفخمة، والقاف مرة قافا ومرة قافا، حسب شيوع الاستعمال

ملحق

حدتني بلفظ شنايع
صرت نخمم في نجامي هاج العقل ولا وجد صبر
سقطوا من عيني المدامع
والعقل غدالي وزايـــع
الله يا سود النيامــــــي....

- المقطع السردي السابع:

الزجل عطر المسا، والنوب شطح النسا، المحارم تتطاير والشنايع تتفاخر.

بصح لا نوب يدوم، ولا قلب يلوم

خرج جاب الله لقى سباطو مفرد، قعد يحوس عليه حتى تفرقت الململة.
ساقو راجل نجمة للدهليز، عرف الأمر واقع.

قاللو وصيها ترد بالها من طيور الليل لا يطفيوها

تقتل جاب الله بالسكين[1] (مات جاب الله)[2]، ونجمة من الدرابزي تسعى في الخبر، وما كدبت في شر، هزت ابنها وعجلت بالرحيل، تقادفتهم وسط الدار والروح عيطت يا حليل.

فرح والا قرح كيما قالت المرابطة؟

(فات الخريف وزاد الشتا، والروض حزين، لا نسري[3]، لا سوسن، والطيور الفصاح من كل جهة تنوح...)[4]

[1] حسب رواية ناصر بلحاج.

[2] حسب رواية صالح علي خوجة.

[3] النسرين.

[4] المقطع المحصور بين قوسين موجود فقط في رواية ناصر بلحاج.

قصيدة البوغي

المنسوبة لجاب الله بن سعد العنابي

1 - الرواية الأولى[1]:

(بيت)

بالبغي اتقوى غرامي ما اهلكني إلا سابغ الشفر
نتابع في مرضاه والع
بعدما رقدت همومي تبت على الاريام والخمر
قلت أنا لله راجـــع
لمنين بعتي سلامــــــي جا لي مرسول بالخبـــــر

[1] حسب رواية بوجمعة هيشور مأخوذة عن جمعية تلاميذ معهد المالوف.

حدتني بلفظ شنايع

صرت نخمم في نجامي هاج العقل ولا وجد صبر

سقطوا من عيني المدامع

والعقل غدالي وزايــــع

الله يا سود النيامــــــي

(عروبى)

يا من يفهم ذا الجواب يصنت ليَّ نعلمكم ما يصير على كحـــل الحاجـــب

ماذا عديت أنـــا وولفـــي فـــي الدنيا ليـــس نبيـــح بسرها عمري يا صاحب

نعلمكم قصتـــي واسبايب ذا النفيهْ اهبطـــت للبستـــان نختلى عقلي طارب

نلقـــى جماعـــة جالسيـــن نـــاداوا علـــي حلفوني باليميـــن صرت لقداهم زارب

اوغـــود مشهـــــرين وصفـــرا منشيـــهْ كلهـــم متـــماثـــليـــن اولاد مضــــارب

مدولـــي كاس المدام قالولي ليـــك هديـــهْ اشرتبه صرت في هنا ضاحك ولاعب

كل آخـــر جبـــد سالـــف ولفـــه يا خويا وأنـــا الممحـــون صـــار دمعي ساكب

فزيت فـــي الحيـــن زدت لعبـــوا رجليّ قلتلهـــم رانـــي غميت عقلي متراهب

نتكــــى دا الحيــــن أنّـــام حتى رمليّه غيبت على قداهم صرت للزينة زارب

اطلعت على الكـــاف شور ولفي القصبيّه دقيت على البـــاب طلت كحيل الحاجب

قلتلها جيتـــك بغيـــــظ ناري مقـــديّـــــه نبغيـــك تعطيـــني ما يوالـــم وينـــاسب

قالتـــــلي والله ما يفيـــدك بخلف القطايهْ اديهـــا وافخـــر على جميع من صحب

ظفرتهـــالي بالجوهـــر النافوسي من غايهْ حطت فيهـــا حجرتيـــن كالبرق اللاهب

درباتهالي بالحـــزام مـــن وصلـــــت ليَّ كمثل الثعبـــان صرت نمشي ونزارب

حين وصلت شور الرجال لامـــوا علـــي قالـــولي ويـــــن غبت عنا يا صاحب

(بيت)

قلتلهم غابط منامي اهدفلي فكر ي كالبحر

جـــــاني بالموج دافع

بحر الحب غميق طامي جددولي كيسان بالخمر

وارمى سالفو كل والع

واجبدت أنايا غرامي سالف نجمة سابغ الشفر

لان دهشوا دوك الربايع

واندربي من زهو النيامي قال أكمي سرك توجد الخبر

راك انعمت يا الضايع

ظهرتي ما كان كامي راهم قبلك صربة الغدر
انقل روحك دا السوايع
لا يغـــــدا لحمك وزايع
الله يا ســـــــود النيامي

(عروبي)

لمن راد الله افراقــها ولفــي الضامــر مدت تلت سنين غريب جاي على البلدي
ببعتتلـــي زهـــو الدليل مرباع الخاطر قالت نبغيك تلفي جهار على عيظ العادي
راه النــوب عندي واعتناني لا تقصر بوصولـــك يكمـــل هنايـــا يا ضوة مادي
اتحـــزمت وقلـــت يا مغيــث المسافر يـــا ربي سلتـــك بحرمة النبـــي الهـــادي
إن نفدت قضـــاك أنا لحكمـــك صابـــر والسابـــق فـــي الجبين مكتوبي ينـــــادي
المـــوت بالأجـــل والشنايـــع تتفاخـــر انخلـــي شيعاتـــي يوصلـــوا لكل بلادي
يهيجـــو رسولهـــا وجـــاب الأمـــايـــر اقصـــدت فجـــوج القفار والسالف زادي
حين وصلت لمدينة الهوى عقلي طاير اقدمت على الموت في جال نجمة مرادي

(بيت)

ادخلت عقب الظلامي اقصدت رفيقي وصاحبي
عن غفلة لان صار فاجع
سلمت قبل سلامـــي ديك الساعة عدتلوا الخبر
قال أنا لرضاك طايع
اختار اللي لبيب دامي سرنا ليها سابغ الشفر
وهي توعد كل جامع
وادخلنا في ريض طامي في عدة عشرين أو اكتر
عرفتهم غيـــــض المسامع
قام الصوت اشفيف ورافع
الله يا سود النيامي

(عروبي)

نجمة يا نجمة ما بقالك صواب في اللوم علي راني غديت لقداك فالشنـــايع والباطل
اتبقـــــاي بالخيـــــر يا المتهومـــــة بـــي هـــادا آخــر وداعنـــا والوعد اكمل
كرهـــوني يا زهـــو خاطري ناســـك بغضيه مـــا لهـــم قـــرض خلفنا ولا مشغل
ارضـــاوا قتلـــي قـــوم الحســـود شفايـــا فيّ لـــو ما انتي ما نتكره في سبة راجل

(بيت)

مهبول اللي ما يكامي الغرد في وصايتو خبر
قال اكمي سر المنافع
إذا كنت لبيب دامــــي صاحب سوء لا تحدثه
ولو يكون خوك راضع
والرجلة تحضر سوايع
الله يا ســـود النيـــــامي

(عروبي)

يا ناري جــنـــاوني بحجـــة بطالـــهْ مستحدر قـــداش ما نفـــع شي من حـــدري
وينه حديث ليتســـاع وكـــلام الغفلـــهْ حين وصلت شور المضيـــق وابكاني شفري
اصحابي دلوا وسلموا وقالولـــي لالا عرفـــوا شـــور المضيق فيه يتوفى عمري
واينهم اللي قالوا نفتنوا على جاب الله واحد في العشريـــن شـــد فالفتنـــهْ نظيـــري

(بيت)

لا ننده منهم حرامي ناس باعوا نيفهم خسر
باعوني صف المضايع
بالله يا غيض الريامي نوصيكم يا عانس الحدر
إذا كان الأمر واقع
قولولها سبة غرامي تنقل دمي سابغ الشفر
وأنايا بالعشق والع
يا لو يصفاروا قدامي عن جالك يا بنت الحضر
يتقطع لحمي وزايع
بعدما نقرا سلامي على العشاق وكل من حضر
حار دليلي من نوادع
نقهر العدى والمضايع
الله يا سود النيامي

2- الرواية الثانية[1]:

(بيت)

[1] حصلت على هذه الرواية من حسان بوبريوة (مخرج مسرحي)عن العربي غزال (مغني مالوف) عن الشيخ تومي (مغني مالوف).

ملحق

بالبغية اتقوى غرامي واهلكني سابغ الشفر
نتابع في رضاه والع
بعدما رقدت همومي تبت على الاريام والخمر
قلت أنا لله راجـــع
لما بعتي سلامــــــي جا لي مرسول بالخبــــــر
حدتني بلفظ شنايع
عدت نخمم في نجامي هاج العقل ولا وجد صبر
سقطوا من عيني المدامع
والعقل غدالي وزايــع
الله يارب على سود النيامـــــــي

(عروبى)

يا من يفهم ذا الجواب يصنت ليَّ نعلمكم ما صار لي على كحيل الحاجب
مادا عديت أنـــــا وولفـــــي فـــي الدنيا ليـــس نبيـــح بسرها عمري يا صاحب
نعلمكم قصتـــي واسبايب ذا النفيهْ هودت للبستـــان نختلى بعقلي الطارب
نلقـــى جماعـــة جالسيـــن نـــاداوا علـــي حلفولي باليميـــن سرت لقداهم زارب
اوغـــاد مشهـــــرين وصفـــرا منشيـــهْ كلهـــم متـــماثـــليـــن اولاد مضـــــارب
مدولـــي كاس المدام وقالولي ليك هديـــهْ اشرت وصرت في هنا ضاحك ولاعب
كل واحد جبـــد سالـــف ولفـــتو يا خويا وأنـــا الممحـــون صـــار دمعي ساكب
فزيت فـــي الحيـــن زدت لعبـــت رجليّ قلتلهـــم رانـــي غميت عقلي متراهب
نتكـــــى دا الحيـــــن أنّـــام حتى رمليّه غيبت عنهـــــم سرت للزينة نزارب
اطلعت على الكـــاف شور ولفي القصبيّه دقيت على البـــاب طلت كحيلة الحاجب
قلتلها جيتـــك بغيــــظ ناري مقـــديّـــــه نبغيـــك تعطيـــني ما يوالـــم وينـــاسب
قالت والله مـــــا يفيـــدك بخلف القطايهْ اديهـــا وافخـــر على كل مـــن يصحب
ظفرتهـــالي بالجوهـــر النافوسي من غايهْ حطت فيهـــا حجرتيـــن كالبرق اللاهب
درباتهالي بالحـــزام مـــن وصلـــــت ليَّ كمثل الثعبـــان صرت نمشي ونزارب
حين وصلت للرجـــــال لامـــوا علـــي قالـــولي ويــــن غبت عنا يا صاحب

(بيت)

قلتلهم غابط منامي اهدفولي افكار كالبحر
جـــــاني بالموجات دافع

بحر الحب غميق طامي   جددولي كيسان الخمر
وارمى سالفو كل والع
نجبدت أنا غرامي   سالف نجمة سابغ الشفر
لان دهشوا دوك الربايع
واندرني متزه نيامي   أكمي سرك توجد الخبر
راك انعمتِ يا الضايع
ظهرتِ ما كان كامي   راهم قبلك صربة من الغدر
انقل روحك دا السوايع
لا يغـــــدا لحمك وزايع
الله يارب على ســـــــود النيامي

(عروبي)

كيما راد الله افراقها ولفـــي الضامـــر   مدت تلت سنين غريب جاير على بلدي
ببعتتلـــي زهـــو الدليل مرباع الخاطر   قالت نبغيك تلفي جهار على عيظ العادي
راه النـــوب عندي واعتناني لا تقصر   بوصولك يكمـــل هنايـــا يا زهو التمادي
اتحـــزمت وقلـــت يا مغيـــث المسافر   يـــا ربي سلتـــك بحرمة النبـــي الهـــادي
إدا نفدت قضـــاك أنا لحكمـــك صابـــر   والسابـــق فـــي الجبين مكتوبي ينـــــادي
المـــوت بالأجـــل والشنايـــع تتفاخـــر   انخلـــي شيعاتـــي يوصلـــوا لكل بلادي
هيجني مرسولها كي جا جاب الأمـــاير   شقيت فجـــوج القفار والسالف زادي
حين وصلت لمدينة الهوى عقلي طاير   واقدمت على الموت في جال نجمة

(بيت)

ادخلت عقب الظلامي   اقصدت رفيقي وصاحبي
عن غفلة لان صار فازع
سلمت قبل سلامـــي   ديك الساعة عدتلوا الخبر
قال أنا لرضاك طايع
اختار اللي لبيب دامي   سرنا ليها سابغ الشفر
وهي توعد في كل جامع
وادخلنا لريض فطامي   في عدة عشرين أو اكتر
عرفتهم غيـــــض المسامع
قام الصوت اشفيف ورافع

الله يارب على سود النيامي

(عروبي)

نجمة يا نجمة ما بقالك صواب في اللوم علي　　راني غديت لقداك فالشنـــايع والباطل
ابقـــاي بالخيـــر يا المتهومـــة بـــي　　هـــادا آخـــر وداعنـــا والوعد اكمل
كرهـــوني يا عزيزة خاطري ناســـك بغضيه　　مـــا لهـــم قـــرض عندنا ولا مشغل
ارضـــاوا قتلـــي قـــوم الحســـود شفايـــا فيّ　　لـــو ما انتي ما نتكره في سبة راجل

(بيت)

مهبول من لا يكامي　　الغرد في وصايتو خبر
قال اكمي سر المنافع
إذا كنت لبيب دامـــي　　صاحب سوء لا تحدثه
ولو خوك راضع
والرجلة تحضر سوايع
الله يا رب على ســـود النيـــــامي

(عروبي)

يا ناري جـنـــاوني بحجـــة بطالـــةْ　　مستحدر قـــداش وما نفع شي من حـــدري
وينه حديث ليتســـاع وكـــلام الغفلـــةْ　　حين وصلت شور المضيـــق ابكالي شفري
اصحابي دلوا وسلموا وقالولـــي لالا　　عرفـــوا ساعة المضيق فيها يتوفى عمري
واينهم اللي قالوا نقتلوا على جاب الله　　واحد في العشريـــن شـــد فالقتـــل نظيـــري

(بيت)

لا نندە منهم حرامي　　ناس باعوا نيفهم خسر
باعوني صف المضايع
بالله يا غيض النيامي　　نوصيكم يا عانس الحدر
إذا كان الأمر واقع
قولولها سبة غرامي　　تنقل دمي سابغ الشفر
وأنايا بالعشق والع
يا لو يصفاروا قدامي　　عن جالك يا بنت الحضر
يتقطع لحمي وزايع
بعدما نقرا سلامي　　على العشاق وكل من حضر

حار دليلي من نوادع
نقهر العدى والمضايع
الله يارب على سود النيامي

3- الرواية الثالثة[1]:

(بيت)

بالبغي اتقوى غرامي واهلكني سابغ الشفر
نتابع في مرضاه والع
بعدما رقدت همومي تبت على الاريام والخمر
قلت أنا لله راجـــع
لمنين بعتي سلامــــي جا لي مرسول بالخبــــر
حدتني بلفظ شنايع
صرت نخمم في نجامي هاج العقل ولا وجد صبر
سقطوا من عيني المدامع
والعقل يُغدالي وزايـــع
الله يا سود الريامــــي

(عروبى)

يا من يفهم ذا الجواب يصنت ليَّ نعلمكم ما يصير على كحـــل الحاجـــب
عدينا زهو أنـــا وولفـــي فـــي الدنيا ليـــس نبيـــح بسرها عمري يا صاحب
نعلمكم قصتـــي واسبابيب دا النفيهْ اهبطـــت للبستـــان نختلى عقلي طارب
نلقـــى جماعـــة زاهيـــن نـــاداوا علـــي حلفوني باليميـــن صرت لقداهم نزارب
نلقى اوغـــود مشهرين وصفـــرا منشيـــهْ كلهـــم متـــماثـــليـــن اولاد مضـــارب
كل آخـــر جبـــد سالـــف ولفـــه يا خويا وأنـــا الممحـــون صـــار دمعي يسّاكب
فزيت فـــي الحيـــن زدت لعبـــوا رجليّ غيبت على قداهم جزت للزينة زارب
قلتلها جيتـــك بغيـــظ ناري مقـــديّــــه نبغيـــك تعطيـــني ما يوالـــم وينـــاسب
قالتـــــلي والله ما يفيـــدك بخلف القطايهْ اديهـــا وافخـــر على جميع من يصحب
ظفرتهـــالي بالجوهـــر النافوسي من غايهْ حطت فيهـــا حجرتيـــن كالبرق اللاهب
درباتهالي بالحـــزام مـــن وصلــــت ليَّ كمثل الثعبـــان صرت نمشي ونزارب
حين وصلت شور الرجال لا لوم علـــي قالـــولي ويــــن غبت عنا يا صاحب

[1] كما غناها محمد الطاهر الفرقاني، تسجيلات صوت المنيار، قسنطينة.

(بيت)

قلتلهم غابط منامي واهدفلي فكر كالبحر
جـــــاني بالموجات دافع
بحر الحب غميق طامي سالف نجمة سابغ الشفر
لان دهشوا دوك الربايع
واندرني من زهو النيامي أكمي سرك توجد الخبر
راك انعمت يا الضايع
ظهرتي ما كان كامي راهم قبلك الخدع
انقل روحك دا السوايع
لا يغـــــدا لحمك وزايع
الله يا ســـــــود الريامي

(عروبي)

لمن راد الله افراقـــها ولفـــي الضامـــر مدت تلت سنين غريب جاير عن بُلدي
ببعتتلـــي زهـــو الدليل مرباع الخاطر نبغيك تلفى جهار عن عيظ العادي
راه النـــوب عندي واعتناني لا تقصر بوصولـــك يكمـــل هنايـــا يا ضوة مادي
اتحـــزمت وقلـــت يا مغيـــث المسافر يـــا ربي سلتـــك بحرمة النبـــي الهـــادي
إن نفد قضـــاك أنا لحكمـــك صابـــر والسابـــق فـــي الجبين مكتوبي ينــــادي
المـــوت بالأجـــل والشنايـــع تتفاخـــر انخلـــي شيعاتـــي وصول لكل بلادي
هيج رسولهـــا وجـــاب الأمـــايـــر اقصـــدت فجـــوج القفار والسالف زادي
حين وصلت لمدينة الهوى عقلي طاير اقدمت على الموت لرضى نجمة مرادي

(بيت)

ادخلت عقب الظلامي اقصدت رفيقي وصاحبي
عن غفلة لان صار فاجع
سلمت وقبل سلامـــي ديك الساعة عدتلوا الخبر
قال أنا لرضاك طايع
اختار اللي لبيب دامي وسرنا ليها سابغ الشفر
وهي توعد كل جامع
وادخلنا في ريض فطامي في عدة عشرين أو اكتر

خبَّرْهُمتهم غيــــض المسامع
قام الصوت اشفيف ورافع
الله يا سود الريامي

(عروبي)

نجمة يا نجمة ما بقالك صواب في اللوم علي   راني غديت لقداك فالشنـــايع والباطل
اتبقـــاي بالخيـــر يا المتهومـــة بـــي   هـــادا آخـــر وداعنـــا والوعد اكمل
كرهــوني يا زهــو خاطري ناســك بغضيه   مـــا لهـــم قـــرض خلفنا ولا مشغل
ارضـــاوا قتلـــي قـــوم الحســـود شفايـــا فيّ   لـــو ما انتي ما نتكره في سبة راجل

(بيت)

ولا ننده منهم حرامي   ناس اللي باعوا نيفهم خسر
باعوني صف المضايع
الله يا غيض الريامي   صاحب سوء لا تحدثه
ولو يكون خوك راضع
والرجلة تحضر سوايع
الله يا ســـود الريـــــامي

(عروبي)

يا ناري جـــنـــاوني بحجـــة بطالـــةْ   مستحدر قـــداش ما نفـــع شي من حـــدري
وينه حديث ليتســـاع وكـــلام الغفلـــةْ   حين وصلت شور المضيـــق وابكالي شفري
اصحابي دلوا وسلموا وقالولـــي لالا   عرفـــوا صرح المضيق فيه يتوفى عمري
واين اللي قالوا نقتلوا على جاب الله   واحد في العشريـــن شـــد فالفتنـــةْ نظيـــري

(بيت)

لا ننده منهم حرامي   ناس اللي باعوا نيفهم خصر
باعوني صف المضايع
بالله يا غيد الريامي   نوصيكم يا عانس الحدر
يا لو كان الأمر واقع
قولولها سبة غرامي   تنقل دمي سابغ الشفر
وأنايا بالعشق والع
يا لو يصفاروا قدامي   عن جالك يا زينة الحضر

يتقطع لحمي وزايع

بعدما نقرا سلامي على العشاق وكل من حضر

حار دليلي وصرت حاير

نقهر العدى والمضايع

الله يا سود الريامي

من بعد صبغة المحبة نتفرقوا

ما تخدشي دا الشنايع

بغضة وحديت المضايع

الله يا سود الريامي

4- الرواية الرابعة[1]:

(بيت)

بالبغي اتقوى غرامي　　　ما اهلكني ويا سابغ الشفر
نتابع في مرضاك والع
بعدما رقدوا همومي　　　تبت على الارياm　واالخمر

(عروبي)

يا من يفهم ذا الجواب ويصرش ليَّ　　نعلمكم ما يصير على كحـل الحاجـب
ماذا عديت زهو أنـا وولفـي فـي الدنيا　　ليـس نبيـح بسرها عمري يا صاحب
نحكيلكم قصتـي واسبايب ذا النفيهْ　　هودت للبستان نختلى في عقلي الطارب
نلقـى جماعـة زاهييـن نـاداوا علـي　　حلفوني باليميـن مضيت لقداهم زارب
اوغـود مشتهــرين وصفـرا منشيـهْ　　كلاتهـم متـماثليـن اولاد مضــارب بيه
مدولي كاس المدام قالولي هادا ليك هديهْ　　اتكيفت وصرت في هنا ضاحك ولاعب
كل واحد جبـد سخاب ولفــه يا خويا　　غيرأنــاي الممحــون صــار دمعي ساكب
فزيت زدت فـي الحيـن لعبـوا رجليّ　　قلتلهـم رانـي غميت عقلي متراهب
في الحيـــن اتكيت حتى رام النوم عليّ　　غيبت عنهـــم جـــزت للزينة زارب
اطلعت على الكــاف شور ولفي القصبيّه　　دقيت على الباب طلت عليّ كحيلة الحاجب
قلتلها راني جيتك بغيظ نار قلبي مقـديّه　　نبغيـك تعطيـني ما يوالـم وينـاسب
قالتــلي والله ما يفيـدك بخلف القطايهْ　　اديهـا واستفخر بيها على جميع من صحب
1 ظفرتهـالي باحجار النـافوسي من غايهْ　　حطت فيهـا حجرتيـن مثل البرق اللاهب
درباتهالي بالحـزام مـن وصلــت ليَّ　　في مثيل الثعبـان صرت نمشي ونزارب
حين وصلت لشور الرجال لامـوا علـي　　قالـولي ويـــن غبت عنــا يا صاحب

(بيت)

قلتلهم غابط منامي اهدفلي فكر ي كمالبحر
جـــــاني بالموجات دافع
بحر الحب غميق طامي جددولي كيسان بالخمر
وأناي بالحب والع
واجبدت أنايا غرامي سالف نجمة سابغ الشفر
لان دهشوا دوك الربايع
واندرني من زهو النيامي قال أكمي سرك توجد الخبر
راك انعمت يا الضايع
ظهرتي ما كان كامي راهم قبلك الغدر
انقل روحك دا السوايع
لا يغـــــدا لحمك وزايع
الله يا ســـــــود النيامي

(عروبي)

لمن راد الله افراقـــها جا في الضامـــر مدت تلت سنين غريب جاير عن البلدي
ببعتتلـــي زهـــو دليلي مربوعة الخاطر قالتلي نبغيك تلفي جهار على عيظ العادي
راه النـــوب عندي واعتناني لا تقصَّر بوصولك يكمـــل هنايـــا يا زهو التمادي
حين جا رسولها وجـــاب الأمـــايـــر اقصـــدت فجـــوج القفار والسالف زادي
اتحـــملت وقلـــت يا مغيـــث المسافر سلتـــك يا ربي بجاه النبـــي الهـــادي
إن نفد قضـــاك لحكمـــك أناي صابـــر والسابـــق فـــي الجبين مكتوبي ينـــــادي
المـــوت بالأجـــل والشنايـــع تتفاخـــر انخلـــي شيعاتـــي توصل لكل بلادي
لمَّن وصلت لمدينة الهوى عقلي طاير اقدمت على الموت في جال نجمة مرادي

(بيت)

ادخلت في عقب الظلامي اقصدت رفيقي وصاحبي

ملحق

عن غفلة لان صار فاجع
سلمت وقبللي سلامـــي ديك الساعة عدتلوا بالخبر
قال أنا لرضاك طايع
اختار اللي لبيب دامي سرت ليها سابغ الشفر
وهي توعد كل جامع
وادخلنا في ريض طامي في عدة عشرين أو اكتر
خبرهم غيـــــض المسامع
قام الصوت اشفيف ورافع
الله يا سود الميامي

(عروبي)

نجمة يا نجمة ما لك صواب في اللوم علي راني غديت عن جالك شنــايع في الباطل
ابقـــاي على خيـــر متهومـــة بـــي هــادا آخــر وداع والوعـــد اكمـــل
كرهــوني يا زهــو خاطري ناســك بغضيه مــا يلهــم في قــرض خلفي أنا والمشغل
ارضــاوا قتلــي قــوم الحســود شفايين فيّ لــو ما انتــــي ما نتكره في سبة راجل

(بيت)

مهبول اللي ما يكامي والغرد في وصايتو خبر
قال اكمي سر المنافع
إذا كنت لبيب دامـــي صاحب سوء لا تحدثه
ولو يكون خوك راضع
والرجلة تحضر سوايع
الله يا ســود الميـــامي

1- المصادر:

- قصة البوغي استنادا إلى رواية صالح علي خوجة، وناصر بلحاج.
- أغنية "البوغي" بصوت الشيخ ريمون، تسجيلات سوكا، الجزائر.
- أغنية "البوغي" بصوت محمد الطاهر الفرقاني، تسجيلات صوت المنيار، قسنطينة.
- نص "الأغنية" حسب رواية الشيخ تومي
- نص "الأغنية" حسب جمعية تلاميذ معهد المالوف.

2- المراجع:

2-1- الكتب العربية:

1 - إبراهيم محمد تركي: فلسفة الموت عند الصوفية،دار البشير للثقافة والعلوم الإسلامية، ط**1**، طنطا، مصر، **1994.**

2 - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط**1**، بيروت،**2001.**

3 - ثائر زين الدين: قارب الأغنيات والمياة المخاتلة/ توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية.منشورات اتحاد الكتاب العرب/**2001.**

العنوان الرابط:

http://www.awu-dam.org/book/01/study01/302-S-Z/ind-book01-sd001.htm

4 - جميل شحيد: البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، ط**1**، بيروت، **1982**

5 - حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية.

منشورات اتحاد الكتاب العرب/**2001.**

العنوان الرابط:

http://www.awu-dam.org/book/01/study01/314-H-M/ind-book01-sd001.htm

6 - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط**1**، بيروت، الدار البيضاء، **1990.**

7- حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2003.
8- حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي.
العنوان الرابط:
http://aslimnet.free.fr/ress/najmi/es/index.htm
9- حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.
10- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2000.
11- رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، ط1، الجزائر، 2001.
12- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، د ط، القاهرة، د ت.
13- سعاد جبر: الأدب وثنائياته.
العنوان الرابط:
http://aslimnet.free.fr/ress/s_jaber/index.htm
14- سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصية الروائية.
العنوان الرابط:
http://saidbengrad.free.fr/ouv/spn/index.htm
15- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تنميل، ط1، المغرب، 1994.
16- سعيد الغانمي: الكتر والتأويل (قراءات في الحكاية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
17- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1989.
18- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.
19- سليمان حسين: الطريق إلى النص مقولات في الرواية
العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/97/study/31-s-h1/ind-book-sd001.htm
20- سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها، دار مكتبة الحياة، ط1، بيروت، 1965.

21- سمير المرزوقي ، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار التونسية للنشر، د ط، 1986.

22- طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف.

منشورات اتحاد الكتاب العرب/2000.

العنوان الرابط:

http://www.awu-dam.org/book/00/study00/278-t-k/ind-book00-sd001.htm

23- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي في الجزائر، دط، الجزائر، دت.

24- عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، القاهرة، 1962.

25- عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1993.

26- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.

27- عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، ط1، الجزائري، 1986.

28- عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984.

29- عمر أوكان: لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارث، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،د ط، 1996

30- فخري الدباغ: الموت اختيارا، المكتبة العصرية، د ط، بيروت، 1968.

31- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. منشورات اتحاد الكتاب العرب/2000.

العنوان الرابط:

http://www.awu-dam.org/book/00/study00/243-m-b/ind-book00-sd001.htm

32- محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي: الكناش، مخطوط.

33- محمد التحريشي: أدوات النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب/2000.

العنوان الرابط:

http://www.awu-dam.org/book/00/study00/5-M-T/ind-book00-sd001.htm

34- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت/الدار البيضاء،1991.

- محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، دط، 1967.

35- محمد نجيب العمامي:الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينيات في تونس، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس.2001

36- محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، مفارات العرب والغرب، دار المنتخب، ط1، بيروت، 1993.

37- مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، دط، الإسكندرية، مصر،دت.

38- مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2001.

39- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات.
العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/03/study03/25-N-S/ind-book03-sd001.htm

40- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب،ط3، القاهرة، د ت.

41- نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د ط، القاهرة، مصر، د ت.

42- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار،ط2، اللاذقية، سورية، 2000.

43- ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت، 1995

44- يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان، دار الفرابي، د ط، بيروت، 1979.

2-2- الكتب المترجمة:

1- جان برينس: المخيلة، ترجمة خليل الجر، سلسلة Que sais je المنشورات العربي، ط1، بيروت 1984.

2- جان سيرفوني: الملفوظية، ترجمة قاسم المقداد.
العنوان الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/98/study98/k-m-s/ind-book98-sd001.htm
3- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلبي، عبد الجليل الأزدي،مطبعة النجاح الجديدة،ط1، الدار البيضاء، 1996.
4- جيمس كارس: الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، ترجمة بدر ديب، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1، مصر 1998.
5- رولان بارث: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، دار إفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، 1994.
6- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2،المغرب،2002.
7-رومان جاكوبسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
8- زفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، بيروت، 1982.
9- فريدريك هيغل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1،بيروت، 1980.
10- فندلين شلوصر: قسنطينة أيام أحمد باي [1832-1837]، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت.
11- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد
العنوان الرابط:
http://saidbengrad.free.fr/tra/ouv/ph_hamon/index.htm
12- كلود ليفي ستروس: الأنتروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دمشق، 1977.
13- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان،ط2، الرباط 1987.

14- هيرقليطس: جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للطباعة والنشر، دط، القاهرة، 1980.

15- *** السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر2002.

3-2- الكتب الأجنبية:

1- A.J.Gréimas : du sens , édition du Seuil, Paris, 1983.

2- A.J.Gréimas & J.Courtés : Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, édition Hachette, France, 1986.

3- Groupe d'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, presses universitaires de Lyon 4em édition, France, 1984.

4- Ferdinand de Saussure : Cours de liguistique générale, édition Payot, 1972.

5- H'sen Derdour : Le Malouf ses composantes et compagnons de routes, Dar EL Houda, Ain Mlila, Algérie.2001.

6- Jaap Lintvelt : Essais de Typologie narrative, édition José Corti, Paris, 1981.

7- Jean Michel Adam, Françoise Revaz : l'analyse des récits, Seuil, Paris, 1996.

8- Jean Michel Adam : Le récit, presses universitaires de France, 2em édition, Paris, 1987.

9- Jean Michel Adam : Le texte narratif, édition NATHAN, France, 1984.

10- Groupe U : Rhétorique générale, édition du Seuil, Paris, 1982.

11- Vladimir Propp : Morphologie du conte, Seuil, Paris,1970.

2-4- المعاجم والموسوعات والرسائل.

- الموسوعات

- مجموعة باحثين سوفيات: الموسوعة العلمية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، ط7، بيروت، 1997.

- الرسائل

- الطاهر رواينية : سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه دولة، مخطوط، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999-2000.

- القواميس

- الأسيل: القاموس العربي الوسيط: دار الراتب الجامعية، ط1، بيروت، 1997.

2-5- الدوريات:

1- الأثر، العدد1، سنة 2002، جامعة ورقلة.

2- الأقلام، العدد 10، جولية، وعدد12، سبتمبر، 1979، السنة14، بغداد.

3- بحوث سيميائية، العدد 1، ماي 2002، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي في الجزائر.

4- فصول، العدد4، الجزء2، سبتمبر 1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

5- الموقف الأدبي، العدد 90، أكتوبر، 1978، سوريا.

-EL-Acil, n° de 1 Aout 2002.

- مقدمة

- مدخل: إضاءات حول العينة والموضوع والمنهج 6

الفصل الأول: تحليل المستوى الخطابي 23

1- المسارات الصورية للشخصيات 26

1- 1- مدخل إجرائي...26

1-2- المسارات الصورية للشخصيات في قصة البوغي.......................................30

1-2-1- الشخصيات المرجعية...32

1-2-2- الشخصيات المتكررة 41

1-2-3- الشخصيات الواصلة..43

1-2-3-1- المغني...43

1-2-3-2- الراوي..49

2- المسارات الصورية للفضاء 66

2-1- مدخل إجرائي..66

2-1-1- نحو تمييز بين الفضاء والمكان 67

2-1-2- أنواع الفضاء 68

2-2- الفضاء في قصة البوغي 71

2-2-1- استراتيجية اشتغال الفضاء العام للقصة. 71

2-2-2- استراتيجية اشتغال الأشياء في الفضاء العام للقصة 76

الفصل الثاني: تحليل المستوى السردي والمنطقي للدلالة

1- تحليل المستوى السردي.. 84

1- 1- تقطيع الملفوظ السردي.. 85

1-2- البرامج السردية.. 89

1-2-1- ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل 93

1-2-3- أطوار الرسم السردي 99

1-2-3-1- التحريك 100

1-2-3-2- الكفاءة 103

1-2-3-3- الأداء 106

1-2-3-4- التقييم 109

2- تحليل المستوى المنطقي للدلالة..111

2-1- مدخل إجرائي..111

2-2- تحريك المربع السيميائي حسب المسار السردي 113

- خاتمة...117

- ملحق...121

- قائمة المصادر والمراجع...142

- فهرس المحتويات...150

ينتمي هذا البحث تصنيفيا، إلى حقل الدراسات النصانية المنصب اهتمامها على الأدب الشعبي، ويكتسب جدته وبعده المعرفي من كونه يلقي ضوءا على واحد من مستنسخات الثقافة الشعبية القسنطينية في شقها المغيب والسكوت عنه، ليعيد بالتنقيب عن محمولاتها الدلالية، وثيقة شعورية هامة للمدونة التراثية الجزائرية، التي تسهم إسهاما كبيرا في كتابة التاريخ الشعوري والثقافي للمنطقة.

إن نزوعنا إلى الشعبي عموما، ليس لكونه شكلا أدبيا صارخا، بل لكونه شكلا ثقافيا عظيم الفائدة يملك من الخصوصية النوعية ما يجعله ينفتح على استيعاب المنظور الحواري القائم على التعددية في وجهات النظر والإجراءات.

إنه عبر جدلية الحب والموت في قصة "البوغي"، أبرزنا إشكالية السفر عبر أشكال ثقافية، ذات طابع شفوي ومدى إمكانية استرجاع المدلولات التراثية عبر دوال منطوقة (متغيرة)، خاضعة لأمزجة الرواة ونوايا المرحلة.

لذلك ولكون العينة على قدر من الحساسية، صدرنا البحث بمدخل يحدد الأسيقة التاريخية والجغرافية للعينة، مع إبراز أهم النقاط التي تضفي عليها وعلى النص الشعبي عموما طابع الإشكالية.
ونظرا لكون كل من الحب والموت حدين ثابتين في مقولات دلالية جاهزة، يشتغل الإبداع البشري على تغليفهما بتحققات خطابية مختلفة، واستنادا إلى معيار اجتماعي يعطي للحدث سمكه، حددنا الحب والموت كحدثين تقوم بهما شخصيات القص، مسجلة شرخا في المتصل الفضائي، لذلك عني الفصل الأول بتحليل المسارات الصورية للشخصيات القائمة بالحدث في بعدها الممثلي، وتحليل المسارات الصورية للفضاء الذي وقع فيه الشرخ.

ونظرا لكون السردية هي اقتحام اللامتواصل لطولية خطابية وأن هذا الاقتحام يقوم بمفصلة هذه الطولية إلى حالات جاعلا بينها تحولات، عني الفصل الثاني برصد أهم التمظهرات السردية والمنطقية للدلالة التي يشتغل عليها النص. وركزنا الدراسة على البرامج السردية، وأطوار المسارات السردية المشكلة لهذه البرامج، ومنها خلصنا إلى استنتاج المستوى المنطقي الذي تقوم عليه البنى الدلالية العميقة للنص.

ذيل البحث بخاتمة ترصد أهم نتائجه وملحق دونت فيه القصة والأغنية؛ حيث تم نقلها وتدقيقها حسب اللهجة المحلية للرواة، إضافة إلى تقديم معلومات أساسية حول طريقة لفظ اللهجة وذلك في شكل حواشٍ مصاغة على متن النصوص، تُجْلي الأبعاد الإثنوجرافية واللهجية للدراسة.

اشتغل هذا البحث إذن على الرصد الخلافي الارتجاعي لموضوعتي "الحب" و"الموت" في الفضاء القيمي لقصة "البوغي"، وذلك على مستوى الجلاء الخطابي والسردي لينتهي إلى الكشف عن ثنائيات أخرى تابعة لهما على مستوى المضمون، تعطي للنص ثقله الأنطولوجي وتسهم إسهاما فاعلا في الكشف عن البنية السوسيوثقافية لمدينة قسنطينة كما تكشف مرة أخرى عن عبقرية النصوص الشعبية وامتلائها بدلالات لا نهائية نستطيع كشفها فقط إذا نحن أعملنا قدرات قرائية واعية.

ساعدنا على تثمين هذه الرؤية ما قدمته السيمياء عموما، والسيميائيات السردية بشكل خاص من إجراءات عملية تسند التحليل، وتراهن على استيلاد أسئلة جديدة، محاولين قدر الإمكان الابتعاد عن المداخل النظرية الضافية، مكتفين فقط بمداخل تعريفية تكسب الأداة الإجرائية شرعية التطبيق.